



Abb. 1: Ausschnitt aus dem „Festnburger Frauenhimmel“. Foto: Roman Klementschitz.

WIDER DAS VERGESSEN DES IN WILTEN GEBORENEN BAROCKMALERS JOHANN CYRIAK HACKHOFER

Hubert Held

ABSTRACT

Johann Cyriak Hackhofer, born in Wilten in 1675 and educated as an artist painter in the Tyrol, joined the ranks of the masters of his art in the imperial capital and residential city of Vienna after 1700. It was there that he became acquainted with the transition from Early to High Baroque, which was taking place at the time. From 1708 onwards, Hackhofer worked as a painter at the Vorau Augustinian Monastery in the northeast corner of Styria, which commissioned him with many small as well as larger works. This gave him the opportunity not only to develop ideas from his experiences in Vienna but also to pursue his own artistic vision. As the creator of monumental frescoes, Hackhofer had a strong influence on the development of high baroque mural painting. Until his death in 1731, he worked almost exclusively in the territory of Vorau Monastery. This isolation and the restriction of his work to this region meant that it was not until much later that art historiography fully acknowledged his work.

ZUSAMMENFASSUNG

Johann Cyriak Hackhofer, geboren 1675 in Wilten und in Tirol zum Malerkünstler ausgebildet, konnte sich nach 1700 in der kaiserlichen Residenzstadt Wien in den Kreis der Großen seines Faches einbringen. Dort erhielt er reichlich Informationen zu der gerade stattfindenden Stilwende vom Früh- zum Hochbarock. Ab 1708 war Hackhofer als Stifts-

maler in dem in der Nord-Ost Ecke der Steiermark gelegenen Augustinerstift Vorau tätig, das ihm viele und große Aufgaben übertrug. Dabei konnte er sowohl die Wiener Anregungen als auch seine eigenen Intuitionen verwirklichen. Als Freskant großer Malflächen gelang Hackhofer ein wesentlicher Beitrag zur Entwicklung der hochbarocken Wandmalerei. Bis zu seinem Tod im Jahr 1731 hat der Künstler ausschließlich im Herrschaftsbereich des Stiftes Vorau gearbeitet. Diese Isolation und die Konzentration seiner Werke auf engem Raum haben erst spät zu seiner vollen Würdigung durch die Kunstgeschichtsschreibung geführt.

EINLEITUNG

Die Vorfreude auf Begegnungen mit Kunst sollte auf Reisen immer im Gepäck sein, zumal sich das Erleben von Kunstwerken gelegentlich zu unerwarteten Überraschungen steigern kann. Eine solche erfuhr der Autor in der Oststeiermark, als er unvermittelt den Werken des im Jahr 1675 in Wilten geborenen barocken Malerkünstlers Johann Cyriak Hackhofer begegnete. Obwohl dieser in den bekannten kunsthistorischen Überblickswerken von Erich Egg und von Gerd Amann, beide Direktoren des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, Beachtung erfuhr, scheint er heute in seiner Geburtsstadt aus dem Gedächtnis der Kunstfreunde zu verschwinden. Der Grund mag darin liegen, dass Hackhofer nach seiner Ausbildung im Alter von ungefähr 25 Jahren Innsbruck in Richtung Wien und Steiermark verlassen hat und allen Anschein nach nie wieder in seine Heimat zurück-



Abb. 2: Selbstbildnis des Johann Cyriak Hackhofer aus seinen ersten Jahren als Stiftsmaler in Vorau. Foto: Augustiner-Chorherrenstift Vorau.

gekehrt ist. Daher hat er hier auch keine künstlerischen Spuren hinterlassen. Mit der Schilderung seines Werdeganges und seiner künstlerischen Hinterlassenschaft soll der Versuch der Aktualisierung unternommen werden.

Um Johann Cyriak Hackhofers Leben (1675–1713) und seine Kunst verstehen zu können, muss man ihn in seine Zeit stellen und diese in ihrer politischen und kunsthistorischen Dimension ausleuchten. Ebenfalls wird Hackhofers dauerhafte Wirkungsstätte, das in der Nord-Ost-Ecke der Steiermark liegende Augustinerstift Vorau, vorgestellt. Als Methode wird der Erzählung das chronologische Prinzip unterlegt, das alle Ereignisse und Entwicklungen auf die Zeitschiene stellt. Im vorgegebenen Umfang kann dieser Essay nicht die gesamte umfangreiche künstlerische Hinter-

lassenschaft Hackhofers besprechen. Der thematische Fokus ist auf Hackhofers Wandmalerei gerichtet, in der sich seine Künstlerindividualität im Vergleich mit den Zeitgenossen zeigt. Auf Hackhofers Tafelbilder wird nur ein kurzes Streiflicht gerichtet. Ein umfassendes aktuelles Werkverzeichnis hat die Dissertantin Christine Weeber 1987 erstellt. Literatur zu Hackhofer wurde hauptsächlich in der Steiermark publiziert.¹ Aus Platzgründen können einige Werke zeitgleicher Künstler, die für Hackhofers Entwicklung entscheidend waren, nicht gezeigt werden. Es wird empfohlen, die im Text genannten Schlüsselwerke aus dem Internet zu holen, wo sie meist unter „Bilder zu [...]“ anzutreffen sind.

DIE POLITISCHE ZEIT

Johann Cyriak Hackhofers Lebenszeit fiel in die Regentschaft der Kaiser Leopold I. (1685–1705), Joseph I. (1705–1711) und Karl VI. (1711–1740). Das Aussterben der Tiroler Nebenlinie der Habsburger (Erzherzog Sigmund Franz verstarb unvermählt und kinderlos) hatte das Ende des eigenständigen Tiroler Landesfürstentums zur Folge. Die Landesherrschaft fiel an die Wiener Hauptlinie zurück und Kaiser Leopold I. nahm 1665 in Innsbruck die Erbhuldigung entgegen. Der Kaiser beachtete die lange Unterstellung des Landes unter die Krone der Habsburger, schätzte die strategische Lage der neuen Provinz und gewährte ihr eine Sonderstellung. Wenngleich der neue Landesherr verschiedene Sonderrechte nicht mehr bestätigte, verlief die Eingliederung in das Habsburgische Länderkonglomerat sanft. Anfänglich erhielten die Statthalter – Schwäger des Kaisers – das Recht, einen kleinen Hofstaat zu unterhalten, aber letztlich gelang der kaiserlichen Regierung die dauernde Unterstellung des Landes. Kaiser Karl VI. verfolgte das Ziel eines straffen Einheitsstaates nach französischem Vorbild. Innsbruck verlor seine Stellung als Residenzstadt und sank auf den Stand

¹ Siehe Weeber, Christine: Der Vorauer Stiftsmaler Johann Cyriak Hackhofer 1675–1731, phil. Diss., Graz 1987; Brucher, Günter: Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte, Graz 1973; Hutz, Ferdinand: Johann Cyriak Hackhofer. Ausstellung zum 250. Todestag, Katalog Stift Vorau 1981, Graz 1981; Meeraus, Robert: Johann Cyriak Hackhofer. Beiträge zur Kunstgeschichte Steiermarks und Kärntens, hg. von Hermann Egger, Graz 1931; Ders.: Das Chorherrenstift Vorau, Wien–Augsburg–Köln 1928.

einer Provinzial-Hauptstadt. Mit der Rangminderung ging das Auftragsvolumen für die bildende Kunst zurück.² In den Jugendjahren des Künstlers hatte sich auf der großen politischen Bühne ein Behauptungskampf von europäischer Dimension zugetragen.³ Jahrzehntelange Reibereien zwischen der Habsburgermonarchie und dem Osmanischen Reich im unteren Donauraum und in Siebenbürgen ließen an der Hohen Pforte den Entschluss für eine gewaltsame Lösung reifen. Großwesir Kara Mustafa sandte im Auftrag von Sultan Mehmed IV. im März 1683 eine Kriegserklärung an Kaiser Leopold I. Ab Mitte Juli war Wien eingekesselt und auf sich gestellt. Der nach Passau geflohene Kaiser organisierte für die Entsetzung seiner Residenzstadt ein mächtiges Heer mit 140.000 Kämpfern aus vielen europäischen Ländern, das Kara Mustafa am 12. September 1683 besiegen und in die Flucht schlagen konnte. Noch vor Jahresende standen die Kaiserlichen vor der Stadt und Festung Buda. Im April 1697 übernahm Feldmarschall Prinz Eugen von Savoyen das Oberkommando in Ungarn und fügte noch im gleichen Jahr den Türken in der Schlacht von Zenta eine vernichtende Niederlage zu. Er ließ die viel gerühmte Brücke über die Donau schlagen, eroberte für den Kaiser Belgrad und führte seine Truppen bis Sarajewo. Nach langem Hin und Her im Kriegsglück erzwang schließlich im August 1716 die Niederlage der Türken in der Schlacht bei Peterwardein die Friedensverhandlung von Passarowitz, die dem Habsburgerreich 1718 eine unerwartet große territoriale Ausdehnung brachte. Im Westen hatte 1701 der Streit mit dem französischen König Louis XIV. um das Erbe der Spanischen Habsburger zum Zwei-Fronten-Krieg geführt, der 1714 mit dem Kompromiss-Frieden von Rastatt (Baden) endete. Kaiser Karl VI. wurde als der mächtigste Herrscher des Abendlandes gesehen und das Haus Österreich strotzte vor Sieges-trunkenheit. Die Residenzstadt des Kaisers und andere

Orte gerieten nach den Siegen gegen die Heere des Sultans und der Abwehr der Ansprüche des Franzosenkönigs Louis XIV. und dessen Gefolgsmann, des bayrischen Kurfürsten Max Emanuel, in einen wahren Repräsentations-rausch. Weit mehr als der Spanische Erbfolgekrieg hat das jahrzehntelange Zurückdrängen der Andersgläubigen die Volksseele beeindruckt.

Der gefestigte Zustand der ideellen und realen Welt bestimmte die kollektive Gefühlsdisposition. Das feudale Prinzip erschien gefestigter denn je und die katholische Kirche erachtete ihren Herrschaftsanspruch als immerwährend. Die wiedergewonnene Sicherheit bewirkte die euphorische Grundhaltung der Mäzene und war das monetäre Fundament für die Kunstschaffenden. Die „Oeconomie“ florierte, die Menge umlaufenden Geldes stieg und der Wohlstandszuwachs reichte abgestuft bis in tiefe Schichten.⁴ Kunstschaffende aus vielen Ländern, darunter auch solche aus der gefürsteten Grafschaft Tirol, gerieten in die Anziehungskraft der Residenzstadt. Die Italiener waren die größte Gruppe und ihr Fachvokabular hat bis heute Gültigkeit. Hof und Aristokratie feierten die Siege mit Prachtbauten und auch die katholische Kirche wollte ihren Anteil demonstriert sehen.

Die Folge war das Aufblühen der Künste in der Ausformung des eigenständigen süddeutsch-österreichischen Barocks, innerhalb dessen vielfältiger Ausdruckformen sich illusionistische Deckenfresken besonderer Gunst erfreuten. Für die Interaktion von Politik, Religion und Kunst seien hier nur zwei Beispiele angeführt: Die Elite der bildenden Künstler schuf mit der Karlskirche in Wien ein eindrucksvolles Monument voll Siegespathos.⁵ In Tirol hat um 1750 der Hofmaler Josef Anton Mölk (1714–1794) auf der Decke des Langhauses der Pfarrkirche Maria Himmelfahrt in Matrei am Brenner eine Apotheose Kaiser Karl VI. als Fresko ausgeführt.

² Egg, Erich/Amann, Gerd (Hg.): Barock in Innsbruck, Katalog Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 1980, Innsbruck 1980.

³ Vgl. Broucek, Peter: Im Kampf gegen Franzosen und Türken, in: Feuchtmüller, Rupert/Kovács, Elisabeth (Hg.): Welt des Barocks, Wien 1986, S. 105–122.

⁴ Vgl. Schmidbauer, Peter: Sozialstrukturen Oberösterreichs um 1700, in: Feuchtmüller/Kovács (Hg.): Welt des Barocks (wie Anm. 3), S. 260–283.

⁵ Die Bedeutungsebenen der Karlskirche umfassen auch den jüngsten Pestzug und die Apotheose für Karl VI.

INNSBRUCK ALS FRÜHES BAROCK-ZENTRUM

Die landesfürstliche Residenzstadt Innsbruck konnte sich rühmen, in den Jahrzehnten um 1700 eine ins Auge springende Zahl von gut ausgebildeten Künstlern vieler Disziplinen beherbergt zu haben. Die Stadt war die Pforte, durch die die Erfindung der Perspektive und der italienische Barock in den deutschen Sprachraum eingetreten sind. Diese Blüte des Kunstschaffens führte dazu, dass Tiroler Kunstschaffende weit über die Landesgrenzen hinaus beachtet und gesucht wurden. Man muss weit zurückgreifen, um Innsbrucks Bedeutung als Kunstmetropole im Früh- und Hochbarock verstehen zu können. Die Residenzstadt einer Habsburger Nebenlinie hatte mit dem aus dem Schwäbischen zugezogenen Sebastian Scheel (1480–1554) den ersten einflussreichen Malerkünstler zu verzeichnen. Die Blüte der Malerkunst setzte mit dem Auftreten der Malerfamilien Schor und Waldmann ein. Zeitweise zählte die Innsbrucker Malerzunft 20 Mitglieder. Der aus Augsburg stammende Johann Paul Schor versprach sich sicherlich bei seinem Umzug nach Innsbruck eine gute Auftragslage am Innsbrucker Hof. Sein Sohn Egidius Schor (1627–1701) hat nach Jahren künstlerischer Tätigkeit in Rom (u. a. Quirinalspalast) Geist und Ausdrucksform des italienischen Frühbarocks, so auch die Ideenwelt der italienischen illusionistischen Freskomalerei (Pietro da Cortona u. a.) nach Tirol gebracht.⁶ Ihm sind die Bilder an den Hochaltären der Stifte Stams und Wilten zu verdanken. Mit Michael Waldmann (1640–1682) hat ein weiterer Künstler aus dem süd-westdeutschen Raum seine Werkstatt in Innsbruck eröffnet, in der u. a. das Gnadenbild für Maria Waldrast ober Matrei entstand. Von der Sippe Waldmann unterhielten Johann Kaspar Waldmann (1657–1720) und dessen Neffe Johann Josef Waldmann (1676–1712) Kontakte zu Hackhofer. Ersterer hat 1689 die Deckenfresken in der Mariahilf Kirche Innsbruck

(Hötting) und jene in der Stiftskirche Neustift (Brixen) 1696 geschaffen, war im Ansitz Büchsenhausen (Innsbruck) für Tafelbilder tätig und hat Fresken im Sommerhaus des Damenstiftes Hall 1716/1717 ausgeführt. Ab 1702 arbeitete Kaspar Waldmann auch im Stift Wilten, aber da war Hackhofer schon in der Steiermark als Künstler tätig. Als Hauptwerk des früh verstorbenen Johann Josef Waldmann gilt das Kuppelfresko in der Augustinerkirche in Rattenberg, das erste Monumentalfresko Tirols. Für die Entwicklung der Wandmalerei in Tirol war auch sein Deckenfresko in der Sebastian-Kapelle im Schloss Thurnfeld in Rotholz (Gemeinde Strass im Zillertal) von Bedeutung.⁷

PERIODEN IN HACKHOFERS LEBENSLAUF

Der Lebenskreis des Johann Cyriak Hackhofer lässt sich trotz des chronischen Mangels an archivalischem Material in drei Epochen oder Lebensabschnitte gliedern:

1675–1700: Kindheit und Jahre der Ausbildung. Für die Rekonstruktion sind es dunkle Jahre ohne schriftliche Anhaltspunkte.

1700–1706: Jahre der Festigung der Lebensgrundlagen.

Konkrete Belege für seine Ehestandsgründung, für den Ausbau eines Netzwerkes und seine Etablierung als Künstler.

1706–1731: Seinen letzten Lebensabschnitt hielt Hackhofer im Auftragsverhältnis mit dem Augustiner Chorherrnstift in Vorau und der näheren Umgebung fest.

1675–1700

Johann Hackhofer, Organist des Prämonstratenserstiftes Wilten bei Innsbruck, und seine Ehefrau Anna Laucasin freuten sich am 14. Februar 1675 über die Geburt ihres ersten

⁶ Zu den Techniken der Freskomalerei siehe Philippot, Paul: Die Wandmalerei, Wien 1972. Philippot unterstreicht auch den Anteil der Tiroler Künstler an der Weiterentwicklung des italienischen Vorbildes (S. 114).

⁷ Brucher: Die barocke Deckenmalerei (wie Anm. 1), S. 63.

Kindes und ließen es noch am gleichen Tag auf den Namen Johann Cyriak taufen. Als Pate fungiert der einflussreiche Illustrator Cyriacus D. Troyer.⁸ Im Laufe der folgenden Jahre wird Johann fünf Geschwister bekommen.

Ungeachtet systematischer Forschungen einiger Kunsthistoriker schweigen für die nächsten 30 Lebensjahre die Quellen und es scheint, dass das Zutage-Treten von gelegentlich Fassbarem dem Zufall vorbehalten bleibt. Man kann nur versuchen, sich unter Heranziehung von Begleitfakten in den mutmaßlichen Werdegang einzufühlen, um so der Schilderung vergangener Realität den Charakter hoher Wahrscheinlichkeit zu geben.

Beruf und Dienstort des Vaters ließen Johann Cyriak in einer für seine künstlerische Laufbahn günstigen „geistigen Atmosphäre“ (Mark Bloch) aufwachsen. Vom Kindszeitalter an waren Kunst und Kirche zweifelsfrei Dominanten seiner Informationsaufnahme. Es ist gar nicht anders zu denken, als dass der junge interessierte Hackhofer Egid Schor und Kaspar Waldmann bei ihren Arbeiten zugesehen und eventuell schon in sehr jungen Jahren Hilfsdienste erbracht hat. Für die Jahre 1688 bis 1690 ist der Beginn seiner Malerlehre anzunehmen. Mangels Belege kommt am ehesten Kaspar Waldmann als Lehrmeister in Frage, aber auch der um 47 Jahre ältere Egid Schor kann trotz des Altersunterschiedes als Ausbilder nicht ausgeschlossen werden.⁹ Für anschließende Fortbildungsaufenthalte in Italien gibt es keine Belege. Einige Kunsthistoriker glauben auf der Basis von Stil- und Motivvergleichen, Einflüsse der damals von transmontanen Schülern gern besuchten Kunstschule des Carl Loth (1632–1698) in Venedig erkennen zu können.¹⁰ Andere mutmaßen eher den Einfluss von Carlo Maratta (1625–1713), der nach dem Tod Berninis in Rom

tonangebend war. Leider fehlen substanzielle Nachweise in beiden Richtungen. Aus seinem in Wien aufgebauten Netzwerk und der später im steirischen Vorau praktizierten Maltechnik und Kompositionsweise ist eine Kenntnis der Lehrinhalte der Schule Loths kaum zu übersehen. Den ersten erhaltenen Niederschlag Hackhofers künstlerischer Tätigkeit und gleichzeitig die einzigen in Tirol erhaltenen Werke stellen Kupferstiche im Stiftsarchiv Wilten dar.

In den Folgejahren gelang es Hackhofer besser als seinem gleichaltrigen Kollegen Johann Josef Waldmann, mit der Entwicklung der Malerei Schritt zu halten. Hackhofers Fresken in der Katharinenkirche in Festenburg sind einer fortgeschritteneren Stilstufe zuzurechnen als Johann Josef Waldmanns schon genannte Werke in Rattenberg und Rotholz.¹¹

1700–1704

Alle Forscher kommen zum Schluss, dass Hackhofer um die Jahrhundertwende aus dem Kreis der frühen Innsbrucker Barockmaler herausgetreten ist. Erst im Juli 1704 – 29 Jahre seit der Erstellung seiner Geburtsurkunde – ergeben die Matriken des Pfarramtes von St. Stephan zu Wien mit unwiderlegbarer Beweiskraft Auskunft über eine Lebensstation unseres Künstlers. Wann genau und auf welchem Weg Hackhofer nach Wien gelangt ist, bleibt im Dunkeln. Bei geeigneter Wasserführung des Inns bestiegen üblicherweise die Reisenden auf der Unteren Lend in Hall ein Schiff des Schiffmeisters Aichinger, auf dem sie mit der Geschwindigkeit fließenden Wassers in fünf bis sechs Tagen den Zielhafen Wien erreichten. Es darf gedacht werden, dass der wissensbegierige junge Maler Zwischenstopps an

⁸ Cyriakus war der Name eines um 300 n. Chr. in Rom enthaupteten Märtyrers. Wenngleich der Vorname Cyriak in früheren Zeiten und an manchen Orten nicht ganz ungewöhnlich war, fehlen Untersuchungen zur Häufigkeit um 1700 in Tirol. Heute ist der Name am unteren Ende der Beliebtheitskala zu finden.

⁹ Egid Schor erhielt seit 1661 in Tirol zahlreiche Aufträge für Dekorationsmalerei, Altarbilder und Fresken, so auch 1671 für die Stiftskirche Wilten, Hochaltar mit der Verteilung des Rosenkranzes.

¹⁰ Brucher: Die barocke Deckenmalerei (wie Anm. 1), S. 63: „[...] zumindest dürfte eine italienische Schulung des Tirolers außer Frage stehen.“ Auch Weeber: Der Vorauer Stiftsmaler (wie Anm. 1), S. 13 vertritt mehrheitlich die Loth-These.

¹¹ Was hingegen die Komposition angeht, greift Hackhofer später auf Kaspar Waldmanns Darstellungsart des Dreifaltigkeitsmotivs zurück und modifiziert es nur marginal für die Marktkirche Vorau und die Filialkirche Peggau. Vgl. Brucher: Die barocke Deckenmalerei (wie Anm. 1), S. 63.

Orten verdichteten künstlerischen Geschehens gemacht hat. Sollte dem so gewesen sein, hätte Hackhofer in St. Florian, Melk oder Göttweig den Ausbau und die Ausschmückung der Klosteranlagen studieren können.

Hackhofers Aufenthalt in Wien führte 1704 zum Niederschlag in den kirchlichen Akten. Das Amt der Wiener Hauptpfarre hat in Abstimmung mit dem Innsbrucker Pfarramt, das für die Braut, der „Edl Ehren- und tugendreichen Jungfrau Maria Cath. Zollerin von Zollershausen“, zuständig war, das Ehe-Aufgebot veröffentlicht. Hackhofer wurde als „Mannveste und kunstreich“ bezeichnet. Er wird auch als Mitglied einer Art Bürgermiliz geführt, was auf eine gelungene, nicht von heute auf morgen erreichbare Integration des Tirolers in der Residenzstadt hinausläuft. Die Trauung erfolgte im August gleichen Jahres gemäß Eintragung im Taufbuch des Pfarramtes St. Leonhard in Graz, weil der aus Innsbruck stammende Brautvater dort als Hofkammer-Sekretär tätig war. Bemerkenswert in dieser Eintragung ist die Berufsbezeichnung Hackhofers als „HoffMaler“, weil darin die ihm in der Steiermark entgegengebrachte Wertschätzung zum Ausdruck kommt. Die offenkundig glückliche Ehe mit Maria Katherina, die ihm die Tochter Anna Barbara schenkte, endete mit dem Tod der 48-Jährigen im Jahr 1725. Im folgenden Jahr heiratete Hackhofer die um 25 Jahre jüngere Vorauer Webers-tochter Anna Fuchs, die ihm drei Söhne schenkte. Erst durch sie hatte Hackhofer fünf Jahre vor seinem Ableben einen festen familiären Anker in der Steiermark.

Aus dem Beziehungsdreieck Innsbruck bzw. Wilten, Wien und Graz ergeben sich Einblicke in das Kommunikationsnetz und das Wanderverhalten der frühen Neuzeit in den Habsburger Erbländern. Offenkundig haben sich die Untertanen schon vor der von Kaiser Karl VI. im Jahr 1739 erlassenen Pragmatischen Sanktion (Verfassungsproklamation) als in einem politisch homogenen Raum lebend gefühlt.

Die Chorherren des Augustinerstiftes Vorau hatten 1691 den tatkräftigen und unternehmerischen Dr. Johann Philipp Leisl als 44. Probst gewählt. Als Theologe entwarf Leisl das

ikonologische Programm für die Bilderwelt-Ausstattung der Stiftskirche Vorau, die in Fachkreisen als außerordentliche Leistung gilt. Sein Bericht über Ausstattung und Dekorierung des Kirchenschiffes stellt eine narrative Quelle dar: „Am Ende des Jahres 1700 berief ich aus Wien zwei hervorragende Maler Herrn Carl Ritths und Josef Grafenstein. Des Tempels obere Gänge und Kapellen freskierte der ausgezeichnete Maler Johannes Kaspar Waginger.“¹² Der etablierte Architekt und Bildhauer Steindl (um 1644–1727), der als Kammerbeinstecher (Elfenbearbeiten) eine fix-besoldete und geachtete Stellung bei Hofe einnahm, stand Probst Leisl als künstlerischer Berater und Mentor zur Seite, was sich ohne die Zustimmung höchster Regierungskreise nicht erklären lässt. Als Architekt schuf Steindl mit den Türmen der Stifte Dürnstein und Zwettl Glanzlichter der barocken Architektur süddeutsch-österreichischer Ausformung. In Zeiten vorrangig verbaler Kommunikation herrschten ein reger persönlicher Kontakt und Erfahrungsaustausch unter den bildenden Künstlern. Es kann vorausgesetzt werden, dass es Hackhofer sehr daran gelegen war, bei seinen Aufenthalten in Wien mit den großen Meistern in Beziehung zu treten.¹³ Nirgendwo in Mitteleuropa war im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine vergleichbare Künstlerelite versammelt, wie sie in Wien an verschiedenen Stätten tätig war.

1705–1731

Wir haben für einen Zeitraum von 30 Jahren nichts Handfestes als Erklärung für den beruflichen Werdegang des Johann Cyriak Hackhofer. Die erste quellenmäßig belegte Information zur Rekonstruktion seiner künstlerischen Entwicklung steht in Zusammenhang mit dem Regierungsauftrag, die im September 1705 stattgefundenen Erbhuldigung für Kaiser Joseph I. in Druckwerken festzuhalten. Matthias Steindl begnügte sich mit der Gestaltung des Titelblattes und überließ Hackhofer die Anfertigung der

¹² *Ex Protocollum Voraviense antiquissimum*. Siehe Mayrhofer, Bernhard: *Stift Vorau. Die Bau und Ausstattungsgeschichte*, Passau 2017, S. 111.

¹³ Brucher: *Die barocke Deckenmalerei* (wie Anm. 1), S. 6 ist überzeugt, dass Hackhofer sich mindestens vier Jahre in Wien aufgehalten habe.

Vorlagen für die zwölf Kupferstiche.¹⁴ Diese Arbeitsgemeinschaft dokumentiert erstmals die Verbindung zwischen Johann Cyriak Hackhofer und seinem Förderer und möglicherweise väterlichen Freund Matthias Steindl. Unbeantwortet bleibt die Frage, wie Hackhofer das Vertrauen seines Förderers erwerben konnte, aber man kann davon ausgehen, dass der Ältere sein Wohlwollen und die Partizipation mit diesem prestigeträchtigen Auftrag nicht ohne Prüfung der Person und dessen Werke gewährte.

Ebenfalls 1705 hat Hackhofer sein erstes bekanntes, in Eigenverantwortung entstandenes Werk in der Pfarrkirche Strallegg (Steiermark) hinterlassen. Aber dazu später. Eine Quelle aus dem Jahr 1706 liefert einen weiteren Beweis für Hackhofers Integration in die Wiener Künstlerszene, als er als zweiter Taufpate des Johannes Georg, Sohn des Dekorations- bzw. Komödienmalers Johann Heinrich Rößler (auch Rösler) und seiner Gattin Catherina, im Taufbuch der Pfarre St. Ulrich–Wien vermerkt ist. Größere Aufmerksamkeit verdient der erste Taufpate Carl Ritsch, denn dieser war seit 1701 mit der malerischen Dekoration der Stiftskirche Voralpe betraut. Rößler und Ritsch sind dem Kreis um Matthias Steindl zuzuzählen.

Das evidente Vertrauen, das Rößler Hackhofer als Paten entgegengebracht hatte, entstammte mutmaßlich einer Zusammenarbeit in der Stiftskirche Voralpe. Eine Linie, die von den in Wien lebenden Schülern des Carl Loth, das sind Michael Rottmayr (1654–1730), Martino Altomonte (1657–1745), Matthias Steindl und die Brüder Strudel, zu Ritsch und Hackhofer führte, gewinnt an Überzeugungskraft.

Von 1705 bis 1731 währte Hackhofers Aufenthalt in Voralpe. Alle sich mit dem umfangreichen Kunstbeständen des Stiftes und seiner Pfarren beschäftigenden Kunsthistoriker

gehen davon aus, dass Matthias Steindl den jungen Tiroler Maler Hackhofer an Probst Leisl empfohlen hat und dass der Kirchenfürst, geistvoller Inspirator und Ikonologe, mit dem Künstler eine geniale Symbiose eingegangen ist. Nach dem Tod seines Auftraggebers Leisl stellte Hackhofer seine Schaffenskraft auch unter Abt Franz Sebastian Graf Webersberg (reg. 1717–1735) in den Dienst des Stiftes.

Am 9. Mai 1731 schied Johann Cyriak Hackhofer als 56-Jähriger aus dem Leben. Ganze 26 Jahre lang hatte sein Lebensmittelpunkt in der Nord-Ost-Steiermark gelegen. Die Todesursache ist nicht belegt. Für manche Biografen deutet die während der letzten Lebensmonate nachlassende Zahl und Qualität seiner Werke auf eine längere Krankheit hin. Tatsächlich kam sein Gehilfe Ignaz Gottlieb Kröll bei der bildnerischen Ausschmückung der Stiftsbibliothek vermehrt zu selbständigen Arbeiten. Daneben hält sich in Voralpe bis heute ein Überlieferungsstrang der *oral history*, wonach der leutselige und dem Wein zusprechende Hackhofer bei einer Arbeit in der Marktkirche St. Egidius vom Gerüst gestürzt sein soll. Belegt ist, dass die Witwe Anna das Haus in Hartberg erbe. Als Mutter von drei unversorgten Kindern heiratete sie 1732 seinen Gesellen Ignaz Gottlieb Kröll.

Mit erstaunlicher Produktionsenergie schuf Hackhofer in den 26 Jahren als Stiftsmaler 90 Ölbilder, 27 Fresken, 29 Grafiken und diverse Dekorationsmalereien und Scheinarchitekturen für Altaraufbauten sowie Bildstockmalereien.¹⁵ Der Umfang dieses Œuvres lässt vermuten, dass Hackhofer vonseiten seiner Arbeitgeber Leisl und Webersberg einem hohen Leistungsdruck ausgesetzt und sein Aktionsradius auf die geografischen Einflussgrenzen des Stiftes begrenzt war.

¹⁴ Die Signatur der Blätter „J. C. Hakhoffer delin (eat) [hat sie gezeichnet], J. A. Pfeffel sculp. (it) [hat sie – gelegentlich gemeinsam mit C. Engelbrecht – gestochen]“. Im behandelten Zeitraum waren phonetisch bestimmte Variationen von Familiennamen (Hakhoffer) bzw. von Sachbezeichnungen weitverbreitet. Mit „delin[eat]“ wird Hackhofer als Entwerfer bzw. Compositeur der Darstellung der Kaiserhuldigung bestätigt.

¹⁵ Christine Weeber hat in ihrer 1987 an der Karl-Franzens-Universität Graz approbierten Dissertation (wie Anm. 1) ein Werkverzeichnis beigegeben und jedes Bild beschrieben. Sie kam dabei zu Korrekturen der bisherigen Literatur und hat mit ihrer Bildbeurteilung sowohl Neuzuschreibungen als auch Aussonderungen fälschlich zugeschriebener Werke durchgeführt.

DAS KÜNSTLERISCHE UMFELD

Die Unterschiede zwischen den Einflüssen, die Hackhofer in Innsbruck aufnahm und den Orientierungen, die ihm in Wien geboten wurden, sind nicht nur durch die Chronologie, sondern auch von der Qualität bestimmt.

In Innsbruck blieb Hackhofer mutmaßlich bis zur Jahrhundertwende. Der interessierte junge Mann wird das 1671 von Egid Schor gemalte Bild für den Hochaltar der Stiftskirche Wilten gekannt haben und 1696 dessen Arbeiten am Deckenfresko mit der Vision des Hl. Norbert beobachtet oder Hilfsdienste geleistet haben. Als Lehrmeister kommt wohl am ehesten der um 13 Jahre ältere Kaspar (1657–1720) aus der angesehenen und vielköpfigen Malersippe Waldmann in Betracht, der ein Schüler Schors gewesen ist. Es lässt sich gut vorstellen, dass Kaspar Waldmann seinen Schüler zu Arbeiten außerhalb der Werkstatt mitgenommen hat, z. B. zu den Arbeiten an den Kuppelfresken der Marienkapelle des Stiftes Neustift bei Brixen und den Deckenfresken der landständischen Mariahilfkirche in Innsbruck. Es folgten rasch weitere Aufträge zur Ausgestaltung sakraler und profaner Bauten, dem sich für die Jahre ab 1702 verschiedene Arbeiten im Prämonstratenserstift Wilten anschlossen. Kaspar Waldmann fertigte vornehmlich verschiedene Medaillon-Bilder an, die – eingerahmt von schweren Stuckaturen – dem älteren Typus entsprochen haben. Gekannt haben mag Hackhofer auch den aus dem tirolisch-allgäuischen Grenzraum nach Innsbruck und Meran gezogenen Matthias Pußjäger (1654–1734), dessen Einfluss auf den jungen Johann Cyriak begrenzt gewesen sein muss. Johann Josef Waldmann, Neffe des Kaspar Waldmann, und Hackhofer waren zur gleichen Zeit Malerlehrlinge in Innsbruck. Die Dauer ihrer Ausbildung war bisher nicht zu ergründen. Die beiden Künstler blieben einander im weiteren Berufsleben freundschaftlich verbunden, aber nur Hackhofer geriet in die Anziehungskraft der Kaiser-Metropole Wien. Sein dortiger Aufenthalt von 1700 bis 1706, der teilweise dokumentiert ist, deckt sich glücklicherweise mit dem außerordentlich günstigen Zeitfenster, in dem sowohl ein berühmter Malerkünstler aus Italien als auch ein aus dem

Salzburgischen kommender und ebenfalls sehr bestaunter Maler bei der Ausübung ihrer unterschiedlichen Positionen beobachtet werden konnten.

Der aus Trient stammende Architekt und Maler Andrea Pozzo (1642–1709, Frater der Gesellschaft Jesu) hatte im Palazzo Barbarini in Rom studieren können, wie Pietro da Cortona in den Jahren 1633 bis 1639 mit einem illusionistischen Fresko die real vorhandene Decke eines großen Raumes der Wahrnehmung entziehen und das betrachtende Auge in die Scheinwelt des unendlichen Himmels führen konnte. Pozzo hatte mit dem Ausdrucksmittel der Schein- bzw. Illusionismalerei (*trompe-l'œil*, frz. „täusche das Auge“; *inganno dei occhi*, it. „Betrug der Augen“) auf das Tonnengewölbe des Langhauses der Jesuitenkirche St. Ignazio in Rom eine Scheinkuppel gemalt und damit großes Aufsehen bewirkt. Mit der Legitimation weiterer praktischer Ausübungen der Perspektivlehre schrieb Pozzo 1693 und 1700 die zweibändige theoretische Abhandlung „*Perspectiva Pictorum et Architectorum*“ und widmete sie Kaiser Leopold I., worauf dieser ihn nach Wien einlud. Pozzo wurde dort mit zwei Aufträgen betraut. Er sollte die erst vor wenigen Jahren erbaute Jesuiten- bzw. Universitätskirche auf den Standard des Musters der Kirche Il Gesu in Rom bringen, indem er Architektur, Bildhauerei und Malerei zu einem einheitlichen, auf den Höchsten ausgerichteten harmonischen Ganzes bringt. Nach Abschluss der baulichen Maßnahmen 1703 und Fertigstellung des Bildes für den Hochaltar (Himmelfahrt Marias) nahm Pozzo die Arbeiten für die Bilder auf der durch Gurte gegliederten Langschifftonne auf (Referenzwerke können im Internet betrachtet werden). Die Erwartungshaltung seines Auftraggebers war wohl die Wiederholung der Scheinkuppel von St. Ignazio, die Pozzo im dritten und vierten Joch nach Glättung des Zwischengurtes ausführte. Die markierte Stelle am Mittelgang des Langhauses ist bis heute der ideale Standpunkt (*punto stabile*), von dem aus das Auge des Betrachters tatsächlich getäuscht wird und glaubt, in den Innenraum einer Kuppel zu schauen. Aber schon ein paar Schritte abseits verziehen sich die Formen.

Bei den anderen Bildern zeigt sich Pozzo – verglichen mit der Entwicklung im süddeutschen Kunstraum – noch ganz in der

hochbarocken römischen Tradition verhangen. Mit dem Dreifaltigkeitsbild im 5/8-Chor verzichtet er überraschenderweise ganz auf Architekturelemente und sei es nur, weil er zwischen den StICKkappen nur geringe Malfläche zur Verfügung hatte. Sein hier angewandtes Farbenspektrum ist noch immer kräftig und leuchtend, aber er macht auch Konzessionen dem neuen Trend zu leicht ins Pastell übergehenden Tönen. Es ist schwer zu denken, dass Hackhofer die Möglichkeit, das Voranschreiten der Arbeiten zu verfolgen, nicht wahrgenommen hätte. Der zweite Auftrag forderte Pozzo als Freskant der Innenwand der Kuppel der Kirche St. Peter am Graben, dem Lieblingsprojekt Kaiser Leopold I. Die Aufführung dieses Zentralbaues geriet durch Baupannen und den Architektenwechsel zum „kayserl. Hoffingenieur“ Lukas von Hildebrandt in Verzug. Aber dazu später.

Die unplanmäßige, jahrelange Verzögerung hatte bei Pozzo freie Kapazität zur Folge und dies wusste Fürst Hans Adam I. (1657–1712) aus dem österreichisch-böhmischen Haus Lichtenstein für seine Ziele zu nutzen. Als Finanzgenie, dessen Dienste auch das Kaiserhaus schätzte, verfügte er über die Mittel, am Alsergrund ein mächtiges Gartenpalais samt Parkanlage zu errichten. Für das Honorar von 7.500 fl. führte Pozzo zwischen 1703 und 1708 die Dekoration des Herkulesaales als Apotheose des griechischen Helden aus. Auf den Plafond malte er furios einen monumentalen, zweigeschossigen Kranz konzentrisch nach oben strebender Architekturelemente. Die wie zu einem Hohlkörper angeordneten perspektivisch verkürzten Pilaster saugen das Auge förmlich in den offenen Himmel. Eine eindrucksvolle Demonstration illusionistischer Raumwirkung mittels der Perspektivenlehre. Hackhofer hielt sich 1705/1706 noch zeitweise in Wien auf. Fürst Hans Adam engagierte 1707 Johann Michael Rottmayr für die malerische Ausschmückung der beiden Treppenanlagen. Zwar setzt auch Rottmayr Architekturelemente zwischen der irdischen Zone und der geistigen ein, aber ihnen fehlt der Radikalismus Pozzos. 20 Jahre später wird Rottmayr beim großen Kuppelfresco der Wiener Karlskirche (Patronatskirche Kaiser Karl VI.) ganz auf Architekturstaffagen verzich-

ten, also das machen, wozu sich Hackhofer schon 1708 in der Marktkirche St. Egidius in Vorau durchgerungen hatte. Die einzigartige Gelegenheit, beide Meister an einem Ort beobachten zu können, hat der mittlerweile in Vorau gebundene Hackhofer mutmaßlich nicht wahrnehmen können. Jedenfalls offenbaren seine 1708 in Vorau gezeigten Kompositionen für die Marktkirche und den Kapitelsaal des Stiftes eine energische Ablehnung der architekturbetonten Perspektivlehre des Trentiner Jesuitenfraters.

Für einen Rücksprung zu Johann Michael Rottmayrs frühen Zeit in Wien ist der Zeitfaden der Jahre 1703 bis 1705 wieder aufzunehmen. Rottmayr war im Wiener Kreis der Schüler der Venezianer Malschule des Carl Loth eingebunden, in den sich auch Hackhofer Zutritt verschaffte. Auf dieser Vertrauensbasis mögen sie das revolutionäre Konzept für das Breslauer Deckenfresco besprochen haben, mit dem Rottmayr den entwicklungsgeschichtlichen Schritt vollzogen hat, die Deckenfelder aller Joche zu einem einzigen großen Gemälde zusammenzufassen. In seinem Wiener Atelier lagen sicherlich Entwürfe und Bozzettis, anhand denen beide Künstler ihre Vorstellungen zu Konstruktion und Komposition austauschen konnten. Ein Ring aus Kolonnaden und anderen Architekturfragmenten trennt die irdische Sphäre von der himmlischen im freien blauen Himmel. Hackhofer mag vornehmlich von Rottmayrs Komposition und von der formalen Gestaltung der Personengruppierungen und ihren Dialogen beeindruckt gewesen sein und weniger von den doch in diesen Jahren eher kräftigen, häufig braun-violett stichigen oder erdigen Kolorit Rottmayrs. Hackhofer wird sich mehr den neuen Trend zu hellen heiteren Farben, die teilweise in Pastelltönen münden, zuwenden (österreichischer Farbarock).

Andrea Pozzo, der Großmeister der architekturbetonten Perspektivmalerei, verstarb 1709 bald nachdem er die Freskierung der Schale der 56 m hohen Kuppel von St. Peter am Graben aufgenommen hatte. Diese Aufgabe wurde dem erst kürzlich nobilitierten Matthias Rottmayr von Rosenbrunn übertragen, der als Befähigungsnachweis die Kuppelmalerei in der Salzburger Dreifaltigkeitskirche vorweisen konnte.¹⁶

¹⁶ Siehe Bandion, Wolfgang J.: *Steinerne Zeugen des Glaubens. Die heiligen Stätten der Stadt Wien*, Wien 1988, S. 46–49.

Er gewann die Auftraggeber für seine Komposition und ließ sofort die Fresken Pozzos abhauen. Dieser Akt kann auch als Zeichen des Selbstbewusstseins der deutschsprachigen Künstler mit ihren Vorstellungen gegenüber jenen, welche die in Wien anwesende italienische Brigade¹⁷ vorführte, gesehen werden. Von dieser Episode mag der mittlerweile in Vorau stationierte Hackhofer nur auf Umwegen erfahren haben, aber in seiner Wiener Zeit wird er die Rivalitäten und Positionskämpfe verspürt haben. Jenen Teil des aus Italien importierten Konzeptes, auf konkreten gemauerten Malfächen einen immateriellen unendlichen Himmel zu malen (der aufgerissene Himmel), in dem auf Wolkenbänken Personengruppen schwerelos wie Astronauten schweben und die in Untersicht (*di sotto in su*) dargestellt sind, haben die Künstler nördlich der Alpen gerne übernommen.

Weitere Teilnehmer am Loth-Kreis war der Welschtiroler Peter Studel (1660–1714), kaiserlicher Kammermaler und Reichsfreiherr, und sein Bruder Paul (um 1648–1708). Beide

bildeten im Berichtszeitraum einen besonderen Kristallisationspunkt des Kunstgeschehens in Wien. Sie gründeten die älteste Kunstakademie Mitteleuropas, die sich ab 1705 auf Wunsch Kaiser Joseph I. „kayserliche Academie“ nennen durfte. Es ist nicht auszuschließen, dass Hackhofer im Kreis der Brüder Strudel auch Martino Altomonte (1657–1745) begegnet ist.

Der aus der Innsbrucker Baumeisterdynastie stammende Johann Anton Gumpp (1754–1719) und Melchior Steidl (1657–1727) waren vornehmlich in Bayern arbeitende Maler und haben relativ wenig in den Habsburger Ländern hinterlassen. Die künstlerischen und organisatorischen Leistungen von Matthias Steindl werden im laufenden Text besprochen.

Zur Abrundung der Richtung Wien gezogenen Künstler aus der Gefürsteten Grafschaft Tirol sei noch auf den Baumeister und Architekten Jakob Prandtauer (1660–1726) und seinen Neffen Joseph Mungenast (1680–1741) verwiesen, die mehrheitlich von 1702 bis 1746 im Stift Melk beschäftigt



Abb. 3: Das Augustinerstift Vorau. Foto: Manfred Glössl.

¹⁷ U. a. Sebastiano Ricci, Marcontonio Chiarini, Gaetano Fanti, Carlo Carlone, J. A. Pellegrini u. a.

waren. Was sich in der Stadt seiner Jugendjahre ereignet hat, vornehmlich die illusionistische Deckengestaltung des Bayern Cosmas Damian Asam (1686–1739) in der Innsbrucker Pfarrkirche St. Jakob (1722–1723), kann Hackhofer nicht gekannt haben, denn diese entstanden in den Jahren seiner Gebundenheit in Vorau.

DAS AUGUSTINERSTIFT VORAU

Die Geschichte des Stiftes

Der steirische Markgraf Ottokar III. aus dem Geschlecht der Traungauer hatte von Graf Eckbert III. von Vornbach-Pitten ein großes Gebiet nördlich und südlich des Semmering-Wechsel-Höhenzuges geerbt. Als Gefolgsmann von Kaiser Friedrich I. Barbarossa (1122–1190) hat Eckbert in der Schlacht vor Mailand sein Leben verloren. Im Erbgut befand sich auch die Senke zwischen der Südabdachung des Wechselzuges und dem Masenberg, dessen zentrale Siedlung Vorau war. Diesen Teil des Erbes, der bis an die Grenze des Königreiches Ungarn reichte, übertrug Ottokar III. an den Erzbischof von Salzburg, der 1163 in Vorau ein Kloster gründete. Ottokar III. gewährte darüber hinaus den Ordensmännern Steuerbefreiung und Zollfreiheit für Güter ihres Bedarfes.

Schon unter den ersten Pröbsten entwickelte sich eine bekannte Schreibschule, in der eine beachtliche Zahl von Codizes entstand, worunter zuvorderst das Vorauer Evangeliar und eine Kaiserchronik zu nennen sind. Ab 1252 ist auch die Bildungseinrichtung einer Klosterschule für Knaben bekannt.

Nach 1450 warf die drohende Türkengefahr dunkle Schatten auf das Stift und verlangte Vorbereitungen zur Verteidigung (erste Türkenbelagerung Wiens im Herbst 1529). Dem zeitgemäßen Verfahren zur Mittelaufbringung entsprechend kreierte man einen Jubiläumsablass. Vorau wurde in den Spitzenjahren zum Wallfahrtsort mit bis zu 150.000 Pilgern. Auch die Regierung verlangte finanzielle Beteiligung an den Kriegskosten. War das Stift schon alleine aus diesen von außen auf das Stift einwirkenden

Bedrängnissen in höchster Not, so trieb der innere Feind das Stiftsleben bis an den Rand des Zusammenbruches. Reformatorisches Gedankengut bewegte die meisten Chorherrn, die monastische Gemeinschaft zu verlassen.

Nach dem Überstehen dieser Krisen ergab sich als Folge der nach dem Tridentiner Konzil (1545–1563) einsetzenden Gegenreformation wieder ein höheres Aufkommen an Novizen. Die geistigen wie auch die weltlich-materiellen Strukturen des Klosters festigten sich. Dem Stift gelang durch bedeutende Grunderwerbungen die Arrondierungen des Besitzes, darunter war auch die Herrschaft Festenburg mit der Burg und dutzenden abgabepflichtigen Gehöften auf der Südabdachung des Semmering-Wechsel Höhenzuges. Die finanzielle Konsolidierung erlaubte 1660, den Neubau der Stiftskirche nach den Plänen des Graubündner Architekten und Baumeisters Domenico Sciassia (1600–1679) in Angriff zu nehmen.

Die Bausubstanz der Klosteranlage Vorau

Kaum hatte Sciassia mit den Bauarbeiten begonnen, da brachte die neuerliche Türkengefahr (zweite Türkenbelagerung Wiens 1683) eine Prioritätenverschiebung



Abb. 4: Idealansicht des Stiftes Vorau nach Abschluss der geplanten Befestigung. Hackhofers Ölgemälde zeigt den Gebäudekomplex mit Wehrmauer samt Bastionen und vorgelagertem Wassergraben. Bildrecht: Stift Vorau; Foto: Manfred Glössl.

der Bauaufgaben in Richtung Befestigungen. Fortifikatorische Baumaßnahmen erfassten auch die Festenburg. Wien sah das Stift Vornau als einen der südlichen Vorposten und verfügte eine Neuauflage der Türkensteuer. Die Südflanke des Gebäudekomplexes wurde durch eine Bastei mit Wehrgang geschützt und das Ganze mit einem Wehrgraben umzogen. Wohl auch der Verteidigung, aber eher doch dem Repräsentationsbedürfnis entspringend sind die beiden barocken Ecktürme an der Schauseite des langen Vorgebäudes entstanden. Die vom spanischen Habsburgerkönig Philipp II. in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nördlich von Madrid errichtete gigantische Klosteranlage des Escorial, eingefasst von vier Ecktürmen, lieferte für viele barocke Klosteranlagen – so auch für Stams im Oberinntal – das Leitbild.

Das Fortifikationsprogramm erstreckte sich auch auf die Festenburg, wo ebenfalls neben Verteidigungsmaßnahmen mehrheitlich dem Kult dienende Baumaßnahmen, so auch die Katharinenkirche, errichtet wurden. Aber auch beim zweiten Angriff wählten die türkischen Heere eine Aufmarschrouten im östlichen Flachland und dem Stift blieben neuerlich Kampfhandlungen erspart. Gefahr brachten in den folgenden Jahren die sich häufenden Einfälle ungarischer Freischärler (Kuruzzen).

Domenico Sciascia übernahm von der romanischen Kirche nur die Westfront mit den beiden Türmen und die dazwischenliegende Vorhalle und führte daran anschließend einen einschiffigen Kirchenraum nach dem Typus einer vierjochigen Wandpfeilerkirche mit linken und rechten Ausbuchtungen bzw. Kapellen für Seitenaltäre aus. Dieses Schema absorbiert perfekt die lateralen Schubkräfte der gewölbten Decke. Der Grundriss zeigt eine deutliche Anlehnung an jenen der Kirche Il Gesu in Rom (eröffnet 1568), den Giacomo Barozzi da Vignola für den Jesuitenorden entworfen hatte und dessen Ausführung von Giacomo della Porta vollendet wurde. Dieser Typus wurde bis in die Zeiten des Rokoko in Variationen viele dutzende Male in Europa wiederholt.

Abweichend vom römischen Musterplan führte Sciascia über den Seitenkapellen Emporen aus und schloss das

Langhaus nach oben mit einem Stichkappen-Tonnengewölbe. Das Querhaus ist nur angedeutet, da seine Länge der Breite des Langhauses samt den Kapellen entspricht und die Außenmauer bündig weiterläuft.

Das Langhaus findet seinen Abschluss mit einer Halbkreis-Apsis, der ein Chorrechteck vorangestellt wurde. Mit dieser Anordnung entstand ein beeindruckendes Gotteshaus mit der Länge 52 m, Breite 11 m und Höhe mittig 27 m, das die römischen Grundsätze der Vereinheitlichung des Kirchenraumes und der Gerichtetheit auf den Hochaltar erfüllt. Die Sakristei befindet sich rechts des Presbyteriums im Nordflügel des angrenzenden Klausurtraktes.

Die malerische Ausgestaltung der Stiftskirche

Im Zeitraum 1696/1697 begann der etablierte Architekt und Bildhauer, zudem noch Kupfer- und Elfenbeinstecher, Matthias Steindl die Erneuerung der Ausstattung mit den Stilmerkmalen des Hochbarocks. Steindl und Probst Leisl als *ideatori* (Ideeengeber) entwickelten ein ausgeklügeltes ikonologisches Programm, das die österreichische Frömmigkeit mit der Habsburger Staatsidee in Einklang bringen sollte. In diesem Sinn zielt der Bindenschild das Zentrum der Stichkappendecke. Steindl ließ den frühbarocken Hochaltar und ebenso die Kanzel abbauen, die in ihrem schwarz-goldenen, eher feingliedrigen und ruhigen Ornament den Anforderungen des opulent-dynamischen Hochbarocks nicht mehr entsprachen.

Die neuen, nach den Plänen von Steindl, vom Franz Kaspar aus Würzburg und einheimischen Künstlern gebauten Monumentalmöbel wurden gerade aufgestellt, als Hackhofer in den ersten Jahren nach 1700 das große Gotteshaus zum ersten Mal betreten hat.

Für die Freskierung der freien Wand- und Gewölbeflächen der Stiftskirche geeignete Malerkünstler ins entlegene Vornau zu verpflichten, war für Probst Leisl keine leichte Aufgabe. Große Namen zogen Klöster entlang der Donau und Kirchen und Adelspaläste in Wien vor. Außer der Ungunst des Standortes hatte Leisl auch den Nachteil

bescheidenerer finanzieller Ressourcen. Schließlich fanden Karl Ritsch, Franz Josef Grafensteiner (u. a. Stift Heiligenkreuz) und Johann Caspar Waginger die Zustimmung des strengen Probstes.¹⁸ Auf Steindls Drängen wurde die Anbringung von Stuckapplikationen gestoppt, denn der neue Stil verlangte die Ausführung der Architekturglieder in scheinplastischer monochromer Freskomalerei (*stucco finto*). In Übereinstimmung mit den Jochen stellten Ritsch und Grafensteiner teils ovale, teils vielpassförmige Freskofelder, umrahmt von scheinplastischen Stuckaturen und Gesimsen, der Art der *quadri riportati*¹⁹ aneinander.²⁰ Wagingers Auftrag erstreckte sich auf die Emporen. Der kleine Teil des Auftrages, den die genannten Künstler an Johann Cyriak Hackhofer abgetreten haben, wird später behandelt.

Die Zielvorgabe Probsts Leisl an die Künstler war ein großes *theatrum sacrum* der Schilderung der Heilsgeschichte, mit dem die staunenden Gläubigen überwältigt und in eine höhere Bewusstseinssebene geführt werden. Ungeachtet der Fülle, gewinnt der Besucher der Stiftskirche beim Blick von der Vorhalle durch das lange Kirchenschiff bis zum Hochaltar den Eindruck harmonischer Geschlossenheit. Architektur, Bildhauerei und Malerei sind zu einem stimmigen Ganzen zusammengeführt: ein sehenswertes Beispiel hochbarocker Gestaltungskraft.²¹ Als es in der Folge um die Bestückung und Ausschmückung der acht Kapellen in den Buchten des Schiffes ging, beteiligte sich Hackhofer als Gestalter und Maler von Altären. Bei den beiden vorderen südseitigen Exedren übernahm er die Deckenmalerei, bei der ersten schuf er 1727 das Altarblatt des Augustinialtares und bei der zweiten 1715 jenes für den Hl. Sebastian.



Abb. 5: Deckenfresko „Maria Verkündigung“ in der Vorhalle der Stiftskirche Vorau. Foto: Manfred Glössl.

BESPRECHUNG VON SPITZENWERKEN IM ZEITRASTER

Erstes Auftreten als Maler

Ursprünglich bezog sich der Anteil Hackhofers an der künstlerischen Ausgestaltung der Stiftskirche nur auf das Deckenfresko in der Vorhalle. Als Karl Ritsch, Walter Grafenstein und Johann Caspar Waginger zwischen 1700 und 1703 den Auftrag abwickelten,²² war Hackhofer noch nicht lange in

¹⁸ Koller, Manfred: Die Brüder Strudel, Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie, Innsbruck–Wien 1993. Koller beschreibt die bisherigen Leistungen von Ritsch und Grafensteiner und sieht eine von der Malerschule Strudel ausgehende Verbindung über Steindl zu diesen. Mayrhofer: Stift Vorau (wie Anm. 12), S. 108.

¹⁹ Das in der Stilstufe des 17. Jahrhundert übliche *quadro riportato* wirkt wie ein an der Decke oder Wand befestigtes Staffleibild, meist samt Rahmen in Freskotechnik ausgeführt. Beispielsweise J. F. Grafensteiners Apotheose des Hl. Augustinus in der Stiftskirche Vorau.

²⁰ Die Beurteilung durch die Kunsthistoriker fällt unterschiedlich aus: G. Brucher sieht einen „nahezu unübersichtliche[n] Ornamentreichtum in Sinne einer Stuckdekoration“ und kommt zu folgendem Urteil: „Es kann noch kaum von einer einheitlichen Ausgestaltung der Stuckkappentonne gesprochen werden [...]“. Brucher: Die barocke Deckenmalerei (wie Anm. 1), S. 63.

²¹ Robert Meeraus schreibt der malerischen GesamtdEKORATION eine „großzügige Weitläufigkeit“ und der Kirche eine „feierliche Wirkung“ zu. Meeraus: Johann Cyriak Hackhofer (wie Anm. 1), S. 12.

²² Meeraus: Johann Cyriak Hackhofer (wie Anm. 1), S. 12.

Wien. Aus uns nicht bekannten Zusammenhängen muss es dem beauftragten Team ein Anliegen gewesen sein, an Hackhofer einen kleinen Arbeitsanteil mit klar definierter Lokalisierung abzutreten. Bisher ging die Forschung davon aus, dass Hackhofer nur in der Vorhalle das Medaillon im Zenit der Tonne mit dem Motiv der Verkündigung Marias gemalt und Waginger die Scheinstuckaturen der Wände und der StICKkappen ausgeführt habe.²³ Neueste penible Auseinandersetzungen mit dem Kunstwerk durch den Restaurator Claudio Bizzari kommen jedoch zum Schluss, dass alle Arbeiten in der Vorhalle Hackhofer zuzuschreiben wären.

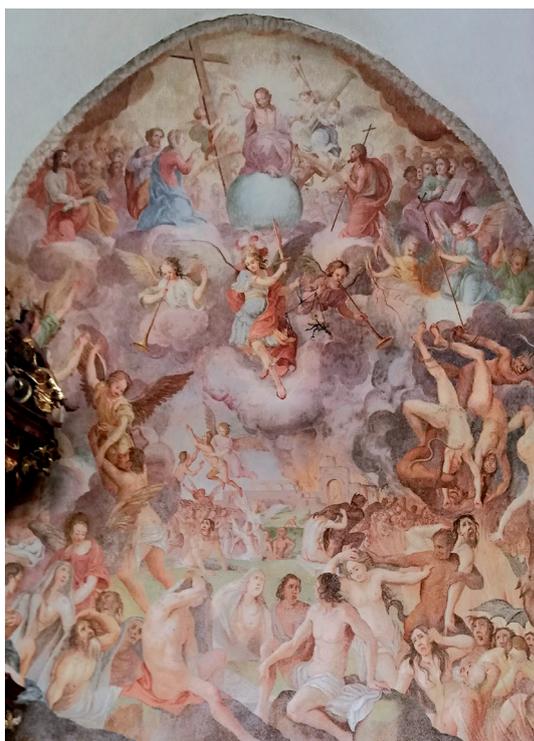


Abb. 6: Der Höllensturz in Strallegg. Foto: Hubert Held.

1705

Hackhofer hat ein vollgefülltes Bildgedächtnis aus Wien und von wo immer er vorher gewesen sein mag nach Voral mitgebracht. Sein erstes in Eigenverantwortung entstandenes Werk in der Steiermark hat Johann Cyriak Hackhofer noch vor seiner dauerhaften Anstellung im Stift Voral in der Pfarrkirche Strallegg hinterlassen. Dieses in die reizvolle Landschaft des Jogllandes eingebettete Gotteshaus zählt aber zum Stift Pöllau, das nur wenige Fußstunden vom Stift Voral entfernt liegt. Die Forschung konnte bislang wohl Hackhofer als Autor für dieses erst vor wenigen Jahren wieder freigelegte Wandfresko zweifelsfrei belegen, nicht aber den Weg des Zustandekommens des Auftrages.²⁴ Ein Spekulationsfaden läuft zu Hackhofers Schwiegervater Narzissus Zoller von Zollershausen in der politischen Verwaltungszentrale Graz.

Das urkundlich 1705 fertiggestellte Fresko in einem Zwickel der StICKkappentonne an der Nordwand des Presbyteriums behandelt das Thema Weltgericht mit der Szenenfolge thronender Weltenrichter auf dem Regenbogen – Verdammnis – Höllensturz. Wie auch später beim Deckenfresko der Marktkirche Voral trennt ein rundumlaufender Pflanzenkranz die himmlische Szene von der realen Wand. Die Komposition ist von einem eindrucksvollen Zug in die Tiefe geprägt, der durch die mehrfach gestaffelten Figurengruppen der Höllenszene und mit dem brennenden irdischen Jerusalem als Fluchtpunkt erzielt wird. Die Abnahme der Tünche hat zu Qualitätseinbußen geführt, aber nicht deswegen, sondern wegen Mängel in der Wiedergabe anatomischer Details zählt das Fresko nicht zu den *capo lavori* des Meisters. Hier ist es vor allem als Kontrastfolie für spätere und reifere Arbeiten zum gleichen Thema von Interesse.

²³ Die Urheberschaft Hackhofers für das signaturlose Deckenfresko mit dem Motiv „Maria Verkündigung“, eingeschrieben im Tonnenfeld zwischen zwei Paar gegenständigen StICKkappen, ist durch die Eintragung im Kirchenrechnungsbuch 1705/1706 der Pfarre Strallegg eindrucksvoll bewiesen. Zuvor hatte Meeraus das Werk aufgrund von Stilvergleichen Hackhofer zugeschrieben.

²⁴ Vgl. Ocherbauer, U./Kodolitsch, G.: Zum Fund des Weltgerichtsfreskos des Voraler Stiftsmalers J. C. Hackhofer in Strallegg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XVI, 1962, S. 112ff.

Die Quellen schweigen zu den Fragen, unter welchen Umständen es Hackhofer in den ersten Jahren nach 1700 schaffte, sich an der Ausschmückung der Vorauer Stiftskirche zu beteiligen, mit Matthias Steindl die Erbhuldigungstafeln zu zeichnen und in Strallegg ein autonomes Wandfresko zu malen.

1708

Seine ersten Arbeiten im Auftrag von Abt Leisl stellen die mit 1708 signierten Deckenfresken in der Markt- bzw. Filialkirche St. Ägydus in Voralpe und jene für die malerische Ausschmückungen des Kapitelsaales im Stift selbst dar. In den Jahren des zuvor beschriebenen Siegesüberschwanges herrschte ein Nachfrageüberhang an hochqualifizierten Künstlern und es war für Auftraggeber nicht leicht, solche zu finden und an sich zu binden. Mit dem jungen und noch wenig bekannten Hackhofer gelang Probst Leisl ein Glückgriff. Das sich in der gleichen Lage befindliche benachbarte Stift Pöllaui investierte beispielsweise in den talentierten Waisenknaben Matthias Görz, indem es ihm eine teure Ausbildung in Italien zukommen ließ.

Das Deckenfresko in der Marktkirche Voralpe

An der Flachdecke der Marktkirche bot sich 1708 Hackhofer das einzige Mal ein Quadrat als Malfläche an und er nutzte es für eine überzeugende Komposition. In das obere Drittel setzte Hackhofer eine breit auseinandergezogene Dreifaltigkeit, unter der eine hierarchisch abgestufte kleinere Maria kniet. Dem Auftrag der Pfarrgemeinde entsprechend stellte er darunter, auf einer diagonalen Wolkenbank angeordnet, die Kirchenpatrone Ägydus, Thomas und Florian, angeführt vom Hl. Augustinus und begleitet von der Hl. Agathe, dar. Die Sphärentrennung Erde–Himmel besorgte Hackhofer mit einem umlaufenden vegetabilen Kranz, dem ein scheinplastisches Kranzgesims



Abb. 7: Das Deckenfresko in der Marktkirche St. Ägydus in Voralpe. Foto: Manfred Glössl.

folgt. Innerhalb von diesem öffnet sich unvermittelt der unendliche offene Himmelsraum. Da dieser von allen menschlichen Artefakten und Natur-Staffagen geleert ist, wird seine Raamtiefe empirisch nicht fassbar. Diese Unbestimmtheit der Tiefe wird als Ausdrucksmittel der Transzendenz eingesetzt.

Mit dieser Komposition und der Abstraktion des Himmels im Deckenfresko der Marktkirche führte Hackhofer jedenfalls einen mutigen Entwicklungsschritt der österreichischen illusionistischen Deckenmalerei aus. Der künstlerische Fortschritt in der kurzen Zeit seit dem Wandfresko in Strallegg ist nur mit der intensiven Auseinandersetzung mit der Wiener Szene und den daraus gezogenen Schlüssen erklärbar.

Spätere Kunsthistoriker – und leider nicht seine Zeitgenossen – kamen zur Erkenntnis, dass Hackhofer schon mit seinem ersten Deckenfresko an die großen Meister dieses Metiers anschließen konnte.



Abb. 8: Fresko im östlichen Feld der Decke im Kapitelsaal. Foto: Manfred Glössl.

Der Kapitelsaal des Augustinerstiftes Vorau

Der Kapitelsaal befindet sich direkt über der Sakristei, die zufolge des chronologischen Prinzips später behandelt wird. Schwerpunkte der künstlerischen Behandlung waren die jeweiligen Decken der im Grundriss identen Hallenräume. Für diese hatte Baumeister Scassia unterschiedliche Deckenkonstruktionen gewählt. Während die Decke der Sakristei von aufgehender Mauer zu Mauer unterbrechungslos horizontal verläuft, weist die Decke des Kapitelsaales vier Querbalken auf, welche die Decke in fünf Felder teilen. Diese Deckenkonstruktion machte eine durchgehende Komposition unmöglich und zwang Hackhofer zu fünf thematisch geschlossenen Feldern. In diese setzte er fünf durch *stucco finto* in die ovale Form eines Vielpasses gedrückte Fresken. Als Themen bestimmte Abt Leisl die Verherrlichung des Kanonischen Lebens nach der augustiniischen Regel. Die Darstellungen vermitteln das Hochgefühl barocker Daseinssteigerung. In der hellen Farbigkeit der Kapitelsaal-Fresken zeigt sich bereits Hackhofers freudvolle und heitere Palette. Seine Urheberschaft bestätigt sich mit Hackhofers Signatur samt der Jahreszahl 1708.

1708–1714

Die malerische Ausgestaltung der Festenburg

Die Arbeiten im Kapitelsaal müssen zur vollen Zufriedenheit des Auftraggebers ausgefallen sein, denn schon gleich anschließend wurde Hackhofer mit der Gestaltung der Bilderwelt in der Festenburg beauftragt. Sie liegt auf einem Geländespitz am waldreichen Südhang des Semmering-Hochwechsell Höhenzuges. Die Burg wurde 1616 im Kaufweg vom Stift Vorau erworben, diente zuerst als eine Art Dependence des Stiftes und war in den Jahren der Türkenbedrohung ein Zufluchtsort für Nonnen. Unter Probst Leisl wurde zwischen 1707 und 1720 die Anlage großzügig ausgebaut. Am höchsten Punkt ließ er auf den Resten des mittelalterlichen Rittersaales die St. Katharinenkirche mit den Maßen Länge 16 m, Breite 6,3 m, Höhe 10,5 m errichten. Ganz in der Geisteswelt des Barocks verankert, verfolgte der Probst in Absprache mit Hackhofer das Konzept eines barocken Gesamtkunstwerkes. Das bildhaft umzusetzende Thema war die „mystische Parallelführung des

Lebens und Leidens Christi mit seiner Jüngerin Katharina von Alexandrien.“²⁵

Hackhofer setzte an die schmale östliche Mauer einen Kulissenaltar. Auf dessen Altarblatt zeigte er die Gottesmutter Maria im blauen, windgebauchten Gewand, als sie zur rot gekleideten Katharina herunterschwebt, um sie in den Himmel zu holen. Das Kolorit dieses Blattes von hoher Leuchtkraft korrespondiert gut mit jenem des Deckenfreskos. Auf einer Art Mensa stehen unter dem Altarbild drei weibliche Schnitzfiguren, für die der Volksmund den folgenden Spruch geprägt hat: „Barbara mit dem Turm, Margareth mit dem Wurm, Katharina mit dem Radl, das sind die heiligen drei Madl.“ Das Gesprenge des Altares bildet die Hl. Dreifaltigkeit, die Hackhofer in einer Weise in die Flachdecke zog, die den Richtungswechsel in die Horizontale vom Auge nicht wahrnehmen lässt. Auf der Decke führt er die Erzählung der Aufnahme der Hl. Katharina in den Himmel mit der Szene, welche in großer Vorfreude wartende Heilige und Engel zeigt, fort.

Das Terrain auf der Felskuppel erzwang die Beibehaltung der mittelalterlichen Mauerstummel mit dem Grundriss Länge 16 m und Breite 6,3 m. Dieser Grundriss bestimmte auch die Maße des oberen Raumabschlusses. Da die Mauern nicht für die Aufnahme der Kräfte einer gewölbten Decke geeignet waren, blieb als Alternative nur eine Flachdecke. Hackhofer konnte zwar auf Erfahrungen mit der Flachdecke in der Marktkirche Voralpe zurückgreifen, aber das lang gestreckte Format in der Festenburg erforderte eine gänzlich andere Bildkomposition. Das in der Marktkirche Voralpe gewählte Schema einer mittigen Szene mit einer statischen Bilderzählung nach der Art einer Momentaufnahme ließ sich nicht wiederholen. Aus dem Nachteil machte Hackhofer einen Vorteil, weil das ungewöhnliche Maß dem Künstler die Möglichkeit eröffnete, die Aufnahme der Hl. Katharina in den Himmel als bewegten Vorgang bzw. als dynamische Bilderzählung darzustellen. Das Grundproblem der Deckenmalerei im Hochbarock war jene Stelle, wo die real existierende senkrechte Wand endet und in eine der zahlreichen Möglichkeiten für den oberen

Raumabschluss übergeht. Der Dimensionswechsel musste verschleiert werden, denn eine klar wahrnehmbare Kehle wäre der intendierten Illusion eines harmonischen Überganges von der irdischen in die himmlische Sphäre im Wege gestanden. Es waren Verfahren zu entwickeln, die diesen Übergang logisch erscheinen lassen. Häufig wurde eine gemalte, mit Personen besetzte Balustrade als Täuschungsmittel eingesetzt. Der physische Plafond war malerisch so zu behandeln, dass sich seine Gegenständlichkeit auflöst und dem getäuschten Auge keinen Anhaltspunkt für Argwohn bietet. Hackhofer wählte zur Verklärung des Dimensionswechsels ein perspektivisch gemaltes Kranzgesims und setzte eine Balustrade darauf. Auf Letztere wiederum stellte er Blumenfestons und ließ musizierende Engel erscheinen. Das feierliche Geschehen wurde in der vom Betrachter ausgehenden Untersicht dargestellt. Raumtiefe wird durch Proportionskürzungen und weichere Farbigkeit erzielt (Abb. 1).

Gegen die Zentralachse des Deckenfreskos hin versammeln sich auf gestaffelten V-förmigen grauen Wolkengebilden in aufgelockerter Verteilung ausschließlich weibliche Gestalten und Engel, weshalb die Bezeichnung „Festenburg Frauenhimmel“ aufgekommen ist. Hackhofer setzte als weiteres Kunstmittel die Bedeutungsperspektive ein. Die Betonung einer Person oder einer Szene geschieht mit deren Setzung ins Zentrum, der Beimessung einer relativen Übergröße und einer besonderen Lichtregie. Die Hl. Cäcilia spielt im Scheinwerferlicht die Orgel und beide sind in ihrer Übergröße der Blickfang schlechthin. Diese Art der Wiedergabe einer Detailszene ist als prototypisch für die semantischen Hilfsmittel der Bedeutungszuweisung zu sehen. Das lang gestreckte Firmament über der Ebene der personenbesetzten Wolkenbänke teilte Hackhofer zur Erzeugung einer Spannung in drei Farbzonen: Über dem Altar herrscht ein gold-weißer Grundton vor, der gegen die Mitte sanften blauen Tonwerten weicht. In Richtung Rückwand bzw. Eingang nimmt der Himmel zarte Grautöne auf. Alle Übergänge erfolgen weich und feinfühlig, wie im Ganzen gesehen die farbliche Abstimmung der Architekturelemente, der Blumen, der Personen und des

²⁵ Betz, Gilda: Die Bildprogramme der Sakristeien der Stiftskirche Voralpe und der Pfarrkirche Peggau, phil. Dipl., Graz 2000, S. 38.

unendlichen Raumes nicht anders als stimmig empfunden wird. Eine zauberhafte Frische und eine Lebendigkeit der Darstellung zeichnen dieses Deckenfresko aus, das mit seiner Botschaft der verzückten Freude das Gemüt des Betrachters erreicht.

Der aus Tirol stammende Malerkünstler erreichte an diesem abgelegenen Ort einen der beiden Höhepunkte seiner Freskotechnik. Es war diesem Werk weder nach dessen Vollendung noch in den zwei Jahrhunderten danach gegönnt, von der auf den Donauraum konzentrierten Fachwelt als Muster für den expressiven Illusionismus des Spätbarocks erkannt zu werden. Erst Robert Meeraus hat es um 1930 aus dem Dornröschenschlaf geholt.

Außer der in der Nord-Ost-Ecke gelegenen Katharinenkirche beinhaltet der ringförmige, festungsartige dreigeschossige Komplex im ersten Obergeschoß des Südtraktes eine Abfolge von sechs Kapellen. Deren Ausschmückung mit Schnitzplastiken besorgten mehrere Holzbildhauer, während sich Hackhofer mit seinen Schülern für die nicht immer sorgfältig ausgeführten Wandgemälde einbrachte. Das „*sfumato*“ (dunstverschleierte Konturen) wird oft übertrieben. Thematisch wird in der Kapellensequenz die mystische Gegenüberstellung der Passion Christi mit dem Leidensweg der Hl. Katharina von Alexandrien, eingebettet in den Rahmen des Freudenreichen und des Schmerzhaften Rosenkranzes, verfolgt.

1715–1716

Die Arbeiten in der Sakristei der Stiftskirche Vorau

Die Sakristei liegt im Klausurtrakt, der sich als eigener Baukörper nahe an das rechte südliche Querschiff der Stiftskirche heranschiebt und sowohl über die Kirche als auch vom Klausurtrakt erschlossen ist. Zusammen bilden Stiftskirche, Sakristei, Kapitelsaal und Klausur eine funktionale Einheit mit kurzen Wegen. Der Besucher sieht vor sich einen 15 m langen und 6 m breiten Raum mit einer Höhe, die über zwei Stockwerke reicht. Nach oben schließt der Raum mit einer von keinen Bauelementen unterbrochenen

Flachdecke ab, die sich dergestalt Hackhofer als große ebene Malfläche anbot. Den Besucher empfängt gedämpftes Licht, denn die Wände des Westteiles der Sakristei sind nicht durchfenstert. Unmittelbar richtet sich sein Blick zum hellen Ostteil, der über die Seitenwände und die Stirnwand in helles Tageslicht getaucht ist. Im scharfen Gegenlicht kann das vor der Stirnwand hängende Kreuz nur schemenhaft wahrgenommen werden. Dieses Detail der Lichtdramaturgie trägt dazu bei, dem Raum eine mystische Atmosphäre zu geben. Die Sockelzone der Wände mit ihrer mannshohen, kostbar intarsierten Täfelung aus Nussholz hält den Raum zusammen. An den fensterlosen Seitenwänden der Westhälfte fand Hackhofer ausreichend große Flächen für Wandgemälde mit den Themen Fußwaschung und Letztes Abendmahl. Bei Letzterem zeigte sich wieder die kompositorische Kreativität Hackhofers. Christus sitzt nicht in der Mitte der Längsseite des Tisches mit den Jüngern zu seiner Rechten und Linken, er steht vielmehr an der rechten Schmalseite und hat die auf ihn ausgerichtete Jüngerschar immer im Blick. Auf den Mauerflächen zwischen den Fenstern sind weitere Szenen aus der Passion Christi zu sehen, die gedanklich zum genannten Kreuz führen. Die im Vergleich zur Decke und zur Westwand reduzierte Qualität der Wandgemälde lässt auf Arbeiten von Schülern des Meisters schließen.

Nicht diese kostbare, sehenswerte Raumausstattung hat den hohen Bekanntheitsgrad der Vorauer Stiftssakristei bewirkt, sondern Hackhofers in den Jahren 1715/1716 geschaffenes grandioses Werk an der Decke und jenes an der Westwand. Das von ihm ausgeführte Freskenprogramm gliedert sich in drei Teile, wovon zwei die flache Deckenfläche einnehmen und der dritte die Rückwand beansprucht. Hinsichtlich der Autorenschaft sind bei diesem Kolossal-fresko Entwurf und Ausführung zu trennen.

Zur Vorgeschichte wird auf das Forschungsergebnis von Gilda Betz verwiesen: Im Jahr 1780 erschien eine Monografie zum großen Rundfresko des Pierre Mignards auf der Innenseite der Kuppel der Kirche von Val-de-Grâce in Paris, dem eine sechsteilige Kupferstrich-Illustration von G. Audran beigelegt war. Es mag Königin Anna d'Autriche (Mutter von König Louis XIV.) gewesen sein, über die eine Stichserie an den Wiener Hof gelangt ist. Die Habsburgerin

auf dem französischen Thron unterhielt als Stifterin der Kirche und als Auftraggeberin des Freskos eine besonders enge Beziehung zur Kirche von Val-de-Grâce. Der Vergleich der Pariser Blätter mit Hackhofers Fresken in der Vorauer Sakristei lässt keinen Zweifel offen, dass der Tiroler Meister die Stiche, die heute in der Albertina liegen, studieren konnte. Hackhofer hat die Inhalte des Vorbildes und einige Merkmale der Gliederung übernommen. Es sollte nicht übersehen werden, dass bei Barockmalern das Studium von Stichen und Zeichnungen gängige Praxis war und Singularität und Authentizität nicht den Stellenwert späterer Epochen besaßen.

Jedoch bestehen zwischen Val-de-Grâce und Vorau übersehbare Unterschiede: Dort dient die kreisrunde, sich nach oben verjüngende Innenseite einer Kuppel als dreidimensionale Malfläche. Hackhofer hatte eine Flachdecke als zweidimensionalen Malgrund vor sich. Da sich die horizontale Decke im rechten Winkel von der senkrechten Wand trennt, musste der Künstler Mittel finden, wie er die physische Realität verschleiert und mittels seiner Malkunst die Illusion

einer dritten Dimension erzeugt. Auch im Figurenprogramm weicht Hackhofer einige Male von der Vorlage ab. Dort steht die Dreifaltigkeit im Mittelpunkt, während sie bei Hackhofer fehlt. Weitere Gruppen zeigen sich in ihrer Zusammensetzung verändert und selbst bei vielen übernommenen Szenen weichen Gesichtsausdrücke, Körperhaltungen und Draperien vom Vorbild ab. Somit ist bei Hackhofers Werk, trotz unverkennbarer Verwandtschaft mit der Vorlage, von einer eigenständigen Konzeption zu sprechen.

Die existierende rechtwinklige Kehle zwischen den Wänden und dem Plafond verbarg Hackhofer mit einem an der Wand rundumlaufenden Illusionsgesims, das zur Illusionssteigerung mehrfach von Wolkenbänken und Engelskörpern unterbrochen wird. Unmittelbar darüber öffnet sich die himmlische Sphäre mit schwerelos schwebenden figuralen Szenen. Diese auf Täuschung angelegte Vermittlungsform der aufgerissenen Decke, die zu einer die reale Decke durchdringenden Blickrichtung auffordert, hat Hackhofer bei Michael Rottmayr gesehen. Daniel Gran wird in den Jahren 1726 bis 1730 diese Ausdrucksform mit seiner Balustrade



Abb. 9: Der vordere Teil der Sakristei der Vorauer Stiftskirche. Foto: Manfred Glössl.

in der Kuppel des Prunksaales der Österreichischen Nationalbibliothek zur Perfektion bringen. Hackhofer hatte zu berücksichtigen, dass die zuvor beschriebene einseitige Beleuchtung den Raum in zwei Lichtzonen teilt, und übernahm dieses Prinzip für seine Komposition. Auf der hellen Ostseite der Flachdecke schilderte er Christis glorreiches Wiedererscheinen am Jüngsten Tag zur Abhaltung des Weltgerichtes (Parusie) und im gedimmten Schlaglicht des Westteiles die Arma Christi mit dem triumphierenden Kreuz in der Gloriole. Hackhofer verzichtete auf die Trennung beider Hälften mittels damals gerne verwendeter illusionistischer Architekturversatzstücke. Für die Abgrenzung der beiden Themen wählte Hackhofer die Kreisform und ließ beide Kreise in der Mitte der Decke aufeinanderstoßen. Dank des Meisters Gefühl für Dynamik scheinen sie sich gegenseitig in der Art von Zahnrädern anzutreiben.

Das Bildprogramm des Weltgerichtes auf der Osthälfte der Decke ist sehr komplex und kann in diesem Rahmen nur angerissen werden. In der Mitte des Arrangements thront Christus auf einem Regenbogen sitzend und in eine Gloriole gleißenden Lichtes getaucht. Typologisch handelt es sich bei diesem Detail des Freskos um die Wiederkunft Christi zum Weltgericht. Hackhofer hat sich für den Typus des gerechten und weise richtenden Christus entschlossen.

Um die Zentralszene herum reiht sich kreisförmig, streng radial angeordnet, der Kosmos des Alten und des Neuen Testaments. Die gemäß den historischen Erzählungen zusammengefügt Gruppen des „Allerheiligenhimmels“ rekrutieren sich aus dem Kreis der Gerechten des Alten Testaments und die Heiligen und Seligen des Neuen Bundes. Ikonografisch handelt es sich um Menschenmengen, die mittels der Illusionskraft der Verkürzung in der Tiefe gestaffelt erscheinen. Beispielsweise erkennen wir in der Nord-Ost-Ecke, nahe an Christus herangerückt, die Gottesmutter Maria, umgeben von den heiligen Frauen und unter ihr, in der Scheinmalerei größer und näher an den Betrachter herangerückt, die lateinischen Kirchenväter. Nordseitig erkennt man im Hintergrund in einer Gruppe von Heiligen Jungfrauen Catharina von Alexandria. Aber auch die „menschliche Komponente“ (F. Braudel) fehlt nicht: Die mächtige grün gekleidete Rückenfigur, die auf einem

am Kranzgesims aufsitzenden Wolkenstrudel hockt, wird als Selbstbildnis Hackhofers schon deshalb interpretiert, weil sie sich im Gespräch mit Abt Leisl befindet. Wegen ihrer Wiedergabe in starker Untersicht scheint diese einzige Rückenfigur des gesamten Gestaltenkranzes förmlich rücklings zur Erde zu stürzen. Dazwischen schieben sich der Gründer des Stiftes, Markgraf Ottokar III., und seine Gattin, Kunigunde. Mit weichem und harmonischem Übergang verläuft der farbliche Grundton der Decke von Gold-Gelb-Weiß im Ostteil fließend zu den sanften, sich gegen die Westwand hin steigernden bleifarbenen und beklemmend wirkenden grau-braunen Valeurs einer Gewitterstimmung. In der westlichen Deckenhälfte bildet der Triumph des Kreuzes (Kreuz ohne Christusfigur) das Zentrum, was eine dieses Mal zartere Gloriole betont. Fünf Engel berühren umschwebend das Kreuz. Um diese innerste Gruppe tanzen von aller Schwerkraft befreite Engel, dazwischen Blumen tragende Putti. Die Posaune scheint das wichtigste Requisite zu sein, denn gleich fünf Engel blasen sie. Andere Engel sind ausgerüstet mit dem Arsenal der „Arma Christi“, bestehend aus Lanzen, Ketten, Nägeln und Stricken. Als weitere Attribute erscheinen ein Weihrauchkessel und ein Kelch. Hackhofer unterstreicht die Schwerelosigkeit der Engel, indem er zwei davon über das umlaufende Kranzgesims herabschweben lässt. Der Höllensturz wird als ein Teil des Jüngsten Gerichtes gesehen. Nach den beiden Bilderreihen auf der Decke zieht Hackhofer dieses Thema auf die fensterlose Rückwand herunter, stellt sie in einen Scheinrahmen und erzielt damit Tiefe. Die thematische Verbindung zu den vorangegangenen Bildaufzählungen vermitteln zwei in Blattgold ausgeführte und von der Decke zur senkrechten Wand zuckende Blitze, die figurale Verbindung besorgt ein Dictum tragendes Engel-paar. Die überaus drastischen Darstellungen mögen durch die gerade überwundene Bedrohung durch die Feinde des Reiches und der Religion und der anrückenden Pest geschürt worden sein. Hinsichtlich der Vorbildfrage führt Gilda Betz eine Reihe von Künstlern an und weist besonders auf das Deckenfresko des Andrea Pozzo und auf Arbeiten des Giovanni Battista Gaulli, beide in der römischen Jesuitenkirche Il Gesu, hin. Hackhofer hatte in der Behandlung dieses Themas seit der 1705 geschaffenen Weltgerichtsdarstellung

in Strallegg Erfahrung. Die Gegenüberstellung offenbart den Prozess der künstlerischen Reifung Hackhofers in den zurückliegenden zehn Jahren, u. a. leicht zu erkennen in der Wiedergabe anatomischer Details bei Körperdrehungen oder bei angespannten und lockeren Muskeln. Der schockierte Betrachter erblickt die nackten Leiber der Verlorenen, umgeben von höllischen Fabelwesen. Drachen, Schlangen, Ziegenböcke und anderes höllisches Getier durchziehen das Flammenmeer und verüben Verstümmelungsstrafen. Die Verdammten – Personifikationen der Sünden und Laster – sind nicht enden wollenden Qualen ausgesetzt. Bei ihrem Anblick stellen sich unwillkürlich Assoziationen zum Weltgerichts-Triptychon des Hieronymus Bosch ein und man wird gewahr, dass der moralphilosophische Ansatz im Sinne der Katechese bei Hackhofer deutlicher ausgeprägt ist. Der nicht weniger schaurige Szenen-

reigen ist bei Hackhofer kompakter. Mit seinem Gefühl für Dynamik stellt er auch das Geschehen in der Hölle in einer angedeuteten Kreisbewegung dar.

EINIGE BEISPIELE DER TAFELMALEREI

Die künstlerische Individualität Hackhofers tritt uns bei seinen Leinwand- und Tafelbildern weniger entgegen als in seinen Fresken, weshalb wir diesem Zweig seiner Tätigkeit weniger Raum geben. Bei den Ausführungsmerkmalen und Qualitätskriterien seiner Staffeleibilder schwamm Hackhofer im Mainstream der zeitgleichen barocken Ölmalerei mit. Komposition und Ausführung der durchwegs religiösen Themen orientierten sich eher nach der venezianischen Schule des Carl Loth. Bei der Konkretisierung der Formen kam er ohne



Abb. 10: Der Voraue Höllensturz. Foto: Manfred Glössl.

klar definierte Grenzen aus und malte sie mit „Ton in Ton“-Nuancierungen. Die Lichtführung sah Hackhofer als bestimmendes Gestaltungsmittel, aber er bevorzugte weiche Lichtführungen. Er stellte sich damit in den Gegensatz zur Handhabung des pointierten Punktlichtes und der starken Farbkontraste, wie sie dem Auge im *Chiaroscuro* der Caravaggisti entgegentritt. Dunklen Hintergründen galt sowohl Loths als auch Hackhofers Vorliebe. Bei dieser Feststellung ist das Nachdunkeln in Rechnung zu stellen, denn die wenigsten Ölgemälde Hackhofers erfuhren eine Restaurierung.

Als die ersten erhaltenen, Hackhofer zugeordneten Ölgemälde werden die Bilder für einen Altar in der Katharinenkirche der Festenburg (mutmaßlich um 1710) und die 1712 angefertigte Tafel „Hl. Theobald beim Novizenunterricht“ im Stift Vorau erachtet. Im Jahr 1714 war Hackhofer erneut in der Pfarrkirche Strallegg tätig und fertigte sechs Tafeln für die Kanzel an. Hackhofers stilistische Entwicklung geht von diesen frühen, im Gesamtcharakter eher kühlen Gemälden im Laufe der Jahre auf ein lebhafteres Farbspektrum und eine effektvollere Lichtführung über. Diese Entwicklung beginnt bereits beim Gemälde mit dem Motiv Segnender Christus im Kapitelsaal des Stiftes.

In den Jahren um 1714 entstanden Gemälde für vier Kapellen der Katharinenkirche in Festenburg, die sich durch eine nahezu perfekte Komposition und stark gesättigte Farben auszeichnen. Bei einer „Ecce homo“-Tafel wollte die Kunstgeschichtsforschung Übereinstimmungen mit einem Bild von Carl Loth erkennen, was die Spekulation über Hackhofers wahrscheinlichen Italienaufenthalt beflügelt. Ein überstandener Pestefall bildete 1715 für die Bürger Vorau den Anlass, bei Hackhofer ein Gemälde der Pilgerfahrt zum Wallfahrtsort Sonntagberg (Niederösterreich) in Auftrag zu geben. Hier zeigt sich – wie auch bei einigen anderen Gemälden – eine gewisse Standardisierungsenge der Physiognomien. Eine Aufwärtsentwicklung zu höheren Qualitätsmerkmalen setzte 1716 beim Altargemälde „Glorie des Hl. Martin“ für den Hochaltar der Pfarrkirche Hartberg ein.

In der Auffassung und Wiedergabe des Bildgegenstandes konnte er sich jedoch kreativ erweisen, was an folgenden Beispielen zu erkennen ist. Beim Sebastian-Altar in der

zweiten rechten Seitenkapelle der Vorauer Stiftskirche zeigt Hackhofer als Entwerfer (Ausführung unter Zuziehung steirischer Künstler) den bereits vom Pfahl entbundenen Märtyrer als kraftlos hingestreckten Körper, aus dem die Hl. Irene den letzten Pfeil zieht. Da hat Hackhofer 1715 nicht wie die überwiegende Mehrzahl der Künstler, von Andrea Mantegna bis zum mit Hackhofer zeitgleichen Martino Altomonte, die martialische Hinrichtung dargestellt, sondern die Hinwendung in Mitleid und Trauer zum gerade Sterbenden. Die Vorgeschichte der Tötung und Fragen nach der Schuld der Täter und der Unschuld des Opfers werden nicht angesprochen. Als weiteres Beispiel von Hackhofers unkonventioneller Bildauffassung ist sein Hl. Martin für den Hochaltar der Pfarrkirche St. Martin in Hartberg zu sehen (Abb. 11). Keine Rede von einem geteilten Mantel, aber Martinus im Gewand des Bischofs von Tour, umschwärmt von zahlreichen Putti, bereit für die Aufnahme in den Himmel. Das für die Pfarrkirche Hartberg gewählte Schema für ein visionäres Heiligenbild setzt sich im Altarbild „Glorie des Hl. Augustinus“ in der ersten rechten Seitenkapelle der Stiftskirche Vorau fort. Mit dem sehr ähnlichen Faltenwurf des weißen Chorhemdes und mit ebenso hingebungs- und erwartungsvollen Gesichtsausdruck, nur seitenverkehrt, zeigte Hackhofer seinen Hl. Augustinus. Durch die Beteiligung von Schülern wird die Hartberger Qualitätsstufe nicht mehr getroffen, ein Umstand, der sich in den letzten Jahren aufgrund einer nicht näher bekannten Krankheit Hackhofers häuft. In der Prälaturkapelle des Stiftes Vorau vollenden Schüler den von Hackhofer entworfenen und nur zum Teil selbst ausgeführten Zyklus „Glorie des Johannes Nepomuk“.

Im Auftrag von Abt Leisl malte Hackhofer eine Idealansicht des Stiftskomplexes im projektierten Zustand nach der Realisierung der Ausbau- bzw. Fortifikationspläne (Abb. 4). 1717 übernahm Probst Sebastian Graf von Webersberg den Abtstab der monastischen Gemeinschaft in Vorau. Auch seine Obsorge galt der Kunstproduktion und so erging eine hohe Zahl an Aufträgen für Ölgemälde auf Leinwänden und Holztafeln an den Stiftsmaler. Mehr als in früheren Jahren betrafen sie kleinere Werke für die im Seelsorgekreis des Stiftes liegenden Pfarren. Hackhofer griff noch über diesen Distrikt hinaus, wofür das 1723 im Gemälde „Büßende

Magdalena“ in der Kirche St. Andrä in Graz und zwei weitere Gemälde in Stadtschlaining im Burgenland stehen. Mit Landschaftsmalerei oder Genrebildern hat sich Hackhofer nie beschäftigt und Porträts können an den Fingern einer Hand abgezählt werden. Bezüglich weiterer Werke auf Tafel oder Leinwand darf nochmals auf die Dissertation von Christine Weeber verwiesen werden, in der sie alle 90 Tafelbilder beschrieben und besprochen hat.

HACKHOFERS BEACHTUNG IN DER KUNSTGESCHICHTE

Da kein konkreter Beleg für das Leben und das Kunstschaffen Hackhofers bis zum Jahr 1704 vorliegt, bleibt unser Wissen zu Hackhofers Entwicklung auf Mutmaßungen beschränkt, die sich aus der Analyse seiner Werke, aus Vergleichen und logischen Schlüssen ergeben. Verschiedene Kunsthistoriker waren bemüht, die Lücke zu schließen, indem sie versuchten, die Werke Hackhofers zum Sprechen zu bringen.

Was des Künstlers höhere Schulung vor seinem Eintreffen in Wien anlangt, so haben Josef Wastler und G. K. Nagler schon im 19. Jahrhundert Carlo Maratta als Lehrer postuliert, was solange übernommen wurde, bis sich Robert Meeraus 1931 gegen diese These wandte und erklärte, dass sich in der Frage eines römischen oder überhaupt italienischen Studienaufenthaltes Hackhofers weder ein positives noch ein negatives Resultat ergäbe. Erst 1987 wurde Christine Weeber etwas deutlicher. Obwohl Maratta nach dem Ableben Berninis der Kristallisationspunkt im Kunstleben der Stadt Rom gewesen sei, gelangte sie mit stilistischen Vergleichen zu einem eher Loth befürwortenden Urteil. Da sich auch Johann Michael Rottmayr von Loth schulen ließ, mutmaßte sie, dass Loths Ideen auch über Steindl und Rottmayr an Hackhofer gelangt sein könnten. Bei seinen großen Fresken unternahm Hackhofer den Entwicklungsschritt des Verzichtes auf perspektivisch verkürzte



Abb. 11: Der heilige Martin am Hochaltar der Pfarrkirche Hartberg. Foto: Sepp Fink.

Architekturelemente (Treppen und Balustraden, Säulen und Pilaster u. dgl.). Solche Requisiten aus dem Repertoire der Architektur nutzten die meisten zeitgenössischen Maler, um den Raum zu gliedern und Tiefe zu bewirken.²⁶ Die Kunstgeschichtsschreibung hat den Deckenfresken in der Katharinenkirche in der Festenburg und in der Sakristei der Stiftskirche in Voralpe bevorzugtes Augenmerk zugewandt und ist dabei zu unterschiedlichen Bewertungen gelangt. Während Robert Meeraus 1931 das Deckenfresko in Festenburg als Vorstufe für Hackhofers Meisterwerk in der Sakristei in Voralpe sieht, kommt der Grazer Professor für Kunstgeschichte Günter Brucher 1986 zu einem gegen-

²⁶ Aus der großen Zahl von Beispielen seien nur Cosmas Damian Asam im Innsbrucker Dom und Matthäus Günther in der Wiltener Basilika angeführt.

teiligen Schluss.²⁷ Er erkennt in den auf engsten Raum versammelten Gestaltengruppen auf der Osthälfte der Vorauer Sakristeidecke „eine merkwürdige funktionsretardierende Formensprache“. Im Kontrast zwischen dem Freiraum um den auf einem weit gestreckten Regenbogen sitzenden Weltenrichter und der „unentwirrbaren Menschenmasse“ der Vertreter des Alten und Neuen Testaments sieht Brucher ein manieristisches Gestaltungsprinzip. Hackhofers Meisterleistung als Freskant sehe man in der Festenburg: „In Anbetracht der Subtilität des Kolorits an der Decke der Katharinenkirche darf ohne Einschränkung festgestellt werden, dass hier Hackhofer zweifellos sein Meisterwerk geschaffen hatte, mit dem sich weder vor noch nach ihm ein in der Steiermark tätiger Freskant messen konnte.“²⁸ Günter Brucher bekräftigt damit nur die wirkungsgeschichtliche Bedeutung Hackhofers für die Steiermark, während er das Fehlen einer solchen für die österreichische Deckenmalerei beklagt. Einige Jahre später sah auch Christine Weeber den Höhepunkt Hackhofers 1710 in der St. Katharinenkirche in der Festenburg erreicht. Stellt man jedoch den Expertenurteilen das Rezeptionsverhalten der allgemeinen Kunstinteressierten zur Seite, dann wird wohl die unüberbietbar realistische Drastik des Höllensturzes auf der Westwand der Vorauer Sakristei das Gemüt am meisten bewegen.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Theatralische, bis zur ekstatischen Frömmigkeit Überzogene, war ganz allgemein ein Wesenszug des Barocks. Im Jesuitentheater mit seiner Kulissenarchitektur wurde eine Vermittlungsform dieses Zeitgeistes gefunden. Die Malerkünstler sind dieser Ausdruckform umso williger beigetreten, als sie um das Jahr 1600 erkannten, dass sich mit der perspektivischen Verkürzung der Bauglieder eine illusionistische Vorstellung von Raum herstellen lässt.

Um das Jahr 1700 in Wien angekommen, konzentrierte sich das Interesse des Johann Cyriak Hackhofer auf die gerade im Entstehen begriffenen spektakulären Monumentalfresken. Was der aus Trient stammende Andrea Pozzo als Maler in der Wiener Jesuitenkirche zeigte, fand nur wenig Zuspruch bei Hackhofer, denn jener zeigte sich noch sehr in der nicht mehr zeitgemäßen römischen Tradition (u. a. in der Quadratura) verhangen. Ähnliches hatte Hackhofer schon in Tirol bei Egidius Schor gesehen. Pozzos Versuch in der Apsis, sich von tafelbildähnlichen Formaten im massiven Stuckrahmen zu lösen, wirkt nicht im Sinne der in Österreich gerade eingeleiteten Entwicklung. Auch nicht jener zum hellen, freundlichen Kolorit. Sollte es Hackhofer 1705 noch vor seiner Übersiedlung nach Vorau gelungen sein, Pozzo bei seinem Deckenfresko im Herkulesaal des Lichtenstein'schen Gartenpalais zu beobachten, dann hätten ihn die hemmungslos aufgetürmten Architekturglieder vielleicht als Ausdrucksmittel für einen antiken Götterhimmel beeindruckt. Für seine transzendenten christlichen Jenseitsvorstellungen vermied er solche Metaphern irdischer Macht und Pracht.

Von den Gestaltungsparadigmen des Michael Rottmayr übernahm Hackhofer einige Anregungen für Verschleierungen der Kontaktzone Wand–Decke und Strategien für den Übergang von der irdischen zur himmlischen Sphäre. Auch Rottmayrs Figurenarrangements im illusionistischen Raum des geöffneten Himmels beeindruckten Hackhofer, aber sicher nicht dessen hartes Farbprogramm.

Die herausragende Leistung Johann Cyriak Hackhofers zur Entwicklung des österreichischen Deckenfreskos bestand in der unmittelbaren Umsetzung der frühen, in Wien wahrgenommenen Tendenzen hinsichtlich Kolorit und Komposition. Der praktische Niederschlag ereignete sich ausschließlich im Seelsorgebereich des Augustinerstiftes Vorau. Anhand der vier Deckenfresken (Marktkirche in Vorau, Katharinenkirche in Festenburg, Kapitelsaal und Sakristei im Stift Vorau) kann Hackhofers Initiative für den

²⁷ Meeraus: Johann Cyriak Hackhofer (wie Anm. 1), S. 11.

²⁸ Brucher: Die barocke Deckenmalerei (wie Anm. 1), S. 66ff.

Architektur-abstinenten Strang der österreichischen Deckenmalerei belegt werden. Dem Architektur-betonten Strang war noch ein langes Leben beschieden (z. B. Martin Knoller [1770–1777], aus Steinach in der schwäbischen Abteikirche Neresheim), sodass bei religiösen Monumentalfresken zwei Darstellungslinien beobachtbar sind. Überhaupt ist in Tirol eine Vorliebe für das pozzeske Schema erkennbar, was sich exemplarisch im zweiten Joch der Innsbrucker Pfarrkirche St. Jakob anschauen lässt. Dort hängte Cosmas Damian Asam zwei Kuppeln, durch Pendentive getrennt, aneinander und stützt sie mit Porphyrsäulen, also mit einem Material höchster irdischer Machtkonnotation. Asam gewährte keinen Blick in den offenen Himmel, seine Handlung ereignet sich in diesseitiger Umgebung.

Schon Hackhofers erstes Deckenfresko in der Marktkirche zu Voralpe gibt Zeugnis von seinem Streben nach einer eingeschränkten, disziplinierten Bildrhetorik. Hinter dieser Kompositionsweise steckt ein metaphysischer Prozess der Purifikation. Von Menschen Gemachtes erachtete Hackhofer als verzichtbare weltliche Ablenkungen, weil sie der Transzendenz zum ungegenständlichen Ewigen hinderlich sind. Architekturgebilde passten nicht zu seiner Bildvorstellung des immateriellen Himmels. Hackhofer strebte das unvermittelte Eintauchen in die unendliche außerweltliche Sphäre an, ohne dass der Betrachtende zuerst mit gemalten Architekturen in Staunen und Verblüffung versetzt wird. Hackhofer konzentrierte sich auf den gemalten grenzenlosen Himmel und war überzeugt, dass das fein abgestimmte blau-grau-beige Valeur die effektvollere Bildsprache für das sich dem menschlichen Fassungsvermögen entziehende Unendliche sei. Inwieweit Probst Leisl diesen Prozess begleitet hat, bleibt verborgen, aber dass Hackhofers Mentor der Wiener

Jahre, Matthias Steindl, anders dachte, belegen dessen letzte Werke. 20 Jahre nach Hackhofers „Festnburger Frauenhimmel“ hat sich Michael Rottmayr beim großen Kuppelfresko der Wiener Karlskirche (Patronatskirche Kaiser Karl VI.) durchgerungen, auf Architekturstaffagen weitestgehend zu verzichten.

Das Leben des Johann Cyriak Hackhofer ist von einer gewissen Tragik gekennzeichnet. Nach einer gründlichen Ausbildung und Jahren der eifrigen Weiterbildung in Wien gelangte der nach Bewährung Suchende in die Steiermark und blieb dort für den Rest seines Lebens. Die Forschung konnte in den Quellen keine Belege für Besuche in Wien oder Innsbruck finden. Die Entwicklung, die er vom Höllensturz in Strallegg zum Höllensturz in der Vorauer Sakristei durchschritt,²⁹ fand erstaunlicherweise ohne den inspirativen Input statt, welchen häufige Besichtigungen fremder Werke und Gespräche mit Kollegen gewähren. Eher war es der Nachhall seiner Wiener Jahre, der zwischen 1705 und 1718 zum Höhepunkt von Hackhofers Innovationskraft geführt hat. Die hohe Anzahl der von Hackhofer ausgeführten Aufträge lässt darauf schließen, dass die strenge Hand seiner beiden Pröbste, Leisl und Webersberg, ihn zu einer permanenten Stationierung im Wirkungsraum des Stiftes Voralpe gezwungen hat. Hackhofers Handlungsspielraum war eng, denn seine Auftraggeber legten fest, was zu malen sei. Dieses langjährige Gebundensein an einen Ort und an einen Auftraggeber sind die wesentlichen Gründe sowohl für die ungewöhnliche regionale Konzentration von Hackhofers Werken als auch für seine geringe Bekanntheit in Tirol. Dem Vergessen entgegen zu wirken und den reanimierten Johann Cyriak Hackhofer wieder in den Diskurs über die Barockmalerei einzubringen, ist die Absicht dieser Schrift.

²⁹ Das Thema griff Hackhofer 1717/1718 nochmals mit dem kleinen Wandfresko in der Nischenkapelle der Kreuzkirche Voralpe auf.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2019

Band/Volume: [12](#)

Autor(en)/Author(s): Held Hubert

Artikel/Article: [Wider das Vergessen des in Wilten geborenen Barockmalers Johann Cyriak Hackhofer 23-47](#)